

الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية
يصدرها اتحاد الكتّاب العرب بدمشق

آب 2001 جمادى الأولى- 1422

المراسلات :

باسم رئاسة التحرير
اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص .ب : 3230

هاتف : 6117240
6117243
6117242

البريد الإلكتروني:
Email :unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت:
http://www.awu-dam.org

تنويه

- المــواد التــي تــرد إلــى المجلــة ، لاتعــاد إلــى السـادة أصــحابها ، ســواء أنشــرت أم لــم تنشــر .
- المــواد التــي تنشــر ، تعبــر عــن آراء كُتابهــا . ولاتعبــر بالضــرورة عــن رأي المجلــة .
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

المحتويات :

اول الكلام

التراث...الحضارة...

الأخلاق...العقل...

د. وليد مشوِّح

في النصف الثاني من شهر أيار المنصرم افتتح الأمير تشارلز ولي العهد البريطاني مجمعين ثقافيين إسلاميين في كل من لندن وسلاو، وكان شعار الافتتاح المقولة المأثورة الشريفة: "لا يغيّر اللهُ ما بقومٍ حتى يغيّروا ما بأنفسهم". والمجمعان احتويا–إلى جانب فعالياتهما العقيدية والعلمية والثقافية– على مساحات لا بأس بها خصصت لحفظ التراث الإسلامي وإحيائه والعمل (على شكل ورشات متخصصة) لتحقيق التراث الإسلامي وبعثه ووضعه بتصرف العالم كمرجع من المراجع المهمة للحضارة والأخلاق والقانون.

هذا وقد أهدى القائمون على المجمعين لوحة فنية هي عبارة عن تشكيل من الحرف العربي لبيت شعري أبدعه العقل العربي الإسلامي ممثلاً بأبي الطيب المتنبي والذي يقول فيه:

على قدر أهل العزم تأتي العزائم — وتأتي على قدر الكرام المكارم

وتَعْظُمُ في عين الصغير صغارُها — وتَصْغُرُ في عين العظيم العظائمِ

والبيتان جاءا في مطلع قصيدة المتنبي التي مدح فيها سيف الدولة زمن بنائه لثغر الحدث سنة ثلاث وأربعين وثلاثمائة هجرية، الموافق لسنة أربع وتسعين وتسعمائة ميلادية.

ومن أبيات القصيدة التي أضاءت غائيتها حكمة العقل العربي الخلاّق:

بناها فأعلى والقنا يقرع القنا — وموج المنايا حولها متلاطم

وكان بها مثلُ الجنون فأصبحت — ومن جثث القتلى عليها تمائم

طريدةُ دهرٍ ساقها فرددتَها — على الدين بالخطّيِّ والدهر راغم

تُفيتُ الليالى كلَّ شىء أخذتَه — وهنَّ لما يأخذنَ منكَ غوارمُ

وهنا –في البيت الأخير– أراد بالمضارع (المستقبل)؛ أي إذا كان الفعل الذي تنوي فعله مستقبلاً يقع ويمضي دون مهلة؛ فالعمل إذن غير محمود لأنه غير راسخ.

والغاية من إيراد الخبر والاستطراد به، هي الوصول إلى أن الإسلام وحملته أرادوا بناء الحاضر لضمان المستقبل، وأن أدبياتهم الجوهرية أُبدعت لتكون المرجعية الأخلاقية والقانونية للمجتمع الإنساني كله... وعليه وجب اعتمادها كعنوان قانوني رئيسي يقول: بالحق في الحياة، والحق في الحياة يعني توفير مستلزمات المواطنة التي أخذت حيّزاً كبيراً من اهتمامات الفكر العربي الحديث، خصوصاً وأن مبدأ المواطنة يحظى –في زمننا هذا– باهتمام مركّز وكثيف، حيث تدور النقاشات والأبحاث والمداولات حوله مباشرة؛ تعريفاً وتأسيساً واختباراً، وهذا ما كان في مؤتمر في مدينة أكسفورد البريطانية في العام الماضي تحت عنوان: "المواطنة والديمقراطية في البلدان العربية" نوقشت فيه ثلاثة محاور أساسية هي: مقاربات الفكر القومي العربي لمبدأ المواطنة، ومقاربات الفكر الإسلامي لهذا المبدأ، ومفهوم المواطنة ومعناه وجذوره التاريخية وعلاقته بالدولة الحديثة.

وقد خلص المؤتمر إلى أن حق المواطنة يعني الحق في العقيدة بالتفكير والممارسة، وبالتالي فإن الحصول على هذا الحق، يعني امتلاك الحق في الحرية ضمن إطار طمأنينة المجتمع وسلامه الروحي والفكري، وقد مورس هذا الحق من خلال المؤسسة العربية الإسلامية الأولى والتي تمثلت بالشورى وسيادة دولة العدل والقانون واحترام إنسانية الإنسان بصرف النظر عن عرقه أو دينه أو معتقده.

فالفكر العربي الإسلامي قد رفد المجتمع الإسلامي بمنظومات أخلاقية وقانونية نظّمت العلاقة بين العقيدة والمعتقد، الأخلاق والقانون، العلاقة بين الفرد والمجتمع، وعليها قامت دساتير الأمم بغالبيتها، وهذا ما يخلق في دواخلنا الحوافز الدافعة إلى جمع التراث الإسلامي، والعربي، وتصنيفه وترتيبه ومن ثم تخليصه من الشوائب، وكشف التجاوزات عليه، وتشذيت المثالب فيه، واستلال ما يقدم الداعم المستقبلي، ومن ثم عصرنته ووضعه بتصرف الأجيال.

وفي هذا يرى المفكر العربي عابد الجابري أن العقل هو أساس الأخلاق في الثقافة العربية الإسلامية، بقوله...العقل هو أساس الأخلاق ينتج عنه بطبيعة الحال استبعاد الجانب النفسي والاجتماعي.

ومع أن جميع الذين تناولوا المسائل الأخلاقية في الفكر الإسلامي يعترفون للذّة بدور ما في السلوك البشري؛ فإن هناك إجماعاً على أن مصدر الرذيلة هو الهوى (هوى النفس ومنه اللذات والشهوات).

وأن الفضيلة تعتمد حكم العقل، أما العرف والعادة فالجميع يعترف بهما كموجهين للسلوك، ولكن الفصل في أخلاقية هذا السلوك يرجع أولاً وأخيراً إلى العقل.

ويمكن القول إذن، من الناحية المبدئية على الأقل، إن الأساس الذي يقوم عليه الحكم الأخلاقي في الثقافة العربية الإسلامية هو العقل.. ولكن بما أن نظم القيم في الثقافة العربية الإسلامية متعددة ومختلفة، وأحياناً متنافسة ومتصارعة، وبما أن العقل في هذه الثقافة تحكمه النظرة المعيارية التي تستمد مقوماتها من نظام القيم الذي تنتمي إليه؛ فمن المنتظر إذن أن تختلف القيمة التي تُعطى للعقل من نظام في القيم إلى آخر...." (الاتحاد الظبيانية).

وهنا نريد الوصول إلى وضع العقل موضع التقديس في المعتقدات العربية الإسلامية، وعلى هذا الأساس يخطئ من يقول: إن الموروث الثقافي العربي الإسلامي كان نتاج عاطفة اعتقادية لذا كان أحادي الجانب؛ فالموروث كان ناتج عقل تأملي حر ضمن حدود أخلاقية أفرزها عقل ميّز بوضوح بين الخير والشر، بين الضار والنافع، بين الآنية والأبدية، بين الأنوية والكليّة الجمعية.

إن المؤسف في الأمر تحقق السبق على أيدي الباحثين الغربيين في اكتشاف المكامن الأخلاقية والعقلية والحضارية في التراث العربي الإسلامي، وذلك لحاجة حضارتهم المادية إلى قيم روحية وآفاق عقلية تدعّم سيرورتها، لذا لجؤوا إلى تراثنا لاستخلاص الزبدة منه، ووضعها بتصرف تقدمهم الاجتماعي على الصعد كافة. بينما يرى بعضهم في النموذج الاستعلائي الغربي خلاصاً للحضارة الحديثة. خصوصاً أن الشعوب عدا الغرب لا يستحق الحياة. وعلى سبيل المثال لا الحصر كتاب (الأمة والدين في الشرق الأوسط) لمؤلفه "فرد هاليداي"، والكتاب عبارة عن تساؤلات حاول الكاتب من وجهة نظره الخاصة الإجابة عنها بإسهاب.. ومن هذه الأسئلة: ما الذي تحمله الدعوة إلى التفاعل الثقافي أو الحضاري؟ هل تتضمن فعلاً؛ معاني إنسانية لنواحي الحرية والعدالة أو بناء علاقات متوازنة ومتكافئة، أم أن طابعها اللاإنساني (الهيمنة والسيطرة ومطلقية الثقافة الغربية وما ينتج عن ذلك من فقر وجوع في باقي العالم) يغلب طابعها اللاإنساني؟ وهل التفاعل الثقافي الذي يتقدم به الغرب أو يتحدث عنه هو الشكل الأبرز للعلاقات بين الدول والشعوب أو الشكل الذي يتقدم الأشكال الأمنية والعسكرية والاقتصادية والسياسية؟ ألا يخفي هذا الشكل أيديولوجياً الهيمنة أو الغطرسة في ظل انعدام التوازنات المختلفة؟ ثم ألا ينتج هذا الشكل حروباً ومواجهات ومقاومة؟ وهل بإمكان المواجهة (التفكير بلغة الفهم ومنطق الخلق والإنتاج، وتركيب العالم من جديد أو إعادة خلق الأشياء) تتحدد ذاتياً؟.

وفي إجاباته العنصرية يرى المؤلف أن التغيير في الشرق الأوسط لا يتم إلا إذا اعترف الضعيف للقوي بحقه في الجبروت، ويطالب بأن تظل الولايات المتحدة مهيمنة على الساحة العالمية، وتفرض إملاءاتها على الجميع لتوحيد التراث والتفكير وقولبة العقل وبالتالي سيادة الحضارة على الطريقة الأمريكية..!!

لقد انطلق هذا الكاتب من فهم أنوي استعلائي للثقافة والدين والقومية مؤكداً على أن العلاقات بين الثقافات تقوم على فكرة تبدّل المعنى تبعاً للظروف والتطورات والتأثيرات أي أنه يريد ثقافة تصنعها وتفرزها القوة.

أما مفهوماته حول الديمقراطية والعدالة وحقوق الإنسان فإنه يرى قيام النموذج الأمثل بعد حوار بين الولايات المتحدة والدول الغربية بمنأى عن القوميات والأعراق الأخرى.

والأغرب من ذلك كله مفهوماته بشأن القومية والهوية والحداثة إذ يرى فيها إلغاء القومية، وتسليم مقاليد الشرق (لإسرائيل) كي تعطيه الهوية وتمنحه الحداثة بعد أن تعلمه الأصول الشمولية للديمقراطية..!!

إن من يراجع التراث العربي الإسلامي مطالبٌ بأن يعمل على إعادة ترتيبه واصطفاء جوهرياته وذلك بالتخلي عن العواطف وإعمال العقل، ليكون الناتج في جبهة المواجهة مع التراث المعلب والمعاد التصنيع، مع المبشرين بحضارة القمع والتدمير والحصار والتجويع.

إننا نملك مخزوناً تراثياً عظيماً يحتاج إلى عقلنة وفرز، فنحن بُناة حضارة قامت بإشعاع عقل حر بنى معطياته كلها على الأخلاق بعيداً عن التعصب والأنوية... وعندما نبدأ أو نفعل فإننا سنعيد إلى العقل العربي الحديث نبضه وحيويته، فنبادر إلى إحياء الذاكرة القومية العقائدية، يومها يمتلئ خزّان المعارف ونوجه العصر، ونكون شركاء في صناعة العولمة بطمأنينة وثقة...

عندها فقط نخط قصائد المتنبي وأقرانه المبدعين على جدران المجمّعات الثقافية في كل المدن.



جمالية التصوف

. مفهوماً ولغةً .

د.حسين جمعة.

اختار الله تعالى اللغة العربية لتكون اللسان المبلغ للرسالة الإسلامية؛ ويدل هذا الاختيار على دلائل كثيرة زمانية ومكانية وفكرية وفنية ولغوية.......

ولعل من أبرز سمات اللغة العربية أنها تمتلك في طبيعتها ووظيفتها، وفي مستوياتها الأسلوبية القائمة على قوانين تبيح لها التطور من داخلها ما يجعلها أكثر اللغات قدرة على توليد أساليب جمالية وفنية جديدة ترتبط بعواطف البشر وأفكارهم وحاجاتهم... وتكتسب هذه الأساليب جماليات خاصة تبعاً للفكر والثقافة والمشاعر قد لا نرى شبيهاً لها في غيرها من اللغات الحية والمندثرة... وإذا نظرنا إلى لغة التصوف في الأدب العربي قديمه وحديثه؛ وإلى قدرتها على تمثل أفكار أصحابه أدركنا مصداق قوله تعالى: «إنا أنزلناه قرآناً عربياً لعلكم تعقلون». (يوسف2/12).

****اختيار الله تعالى للغة العربية كي تكون اللسان المبلغ للرسالة له دلائل زمانية ومكانية وفكرية وفنية ولغوية.***

فالتصوف يشكل (في إطار المعارف الإنسانية ولاسيما اللغوية) اتجاهاً فنياً فكرياً ومذهباً اعتقادياً يميزه من غيره لدى كثير من الناس شرقاً وغرباً، قديماً وحديثاً. فالتصوف . بهذا المفهوم وبفضل إيمان أصحابه به . استطاع أن يقدم نفسه للبشرية كبنية معرفية من نوعٍ ما؛ فضلاً عن كونه نزعة روحانية؛... مما جعله يظهر بقوة في حركة الصراع الروحي والفكري الديني معاً ولاسيما عند العرب والمسلمين؛ ومن الدارسين من رده إلى أقدم من هذا. ومن ثم وجدت مدارس متعددة؛ اختلفت باختلاف تفسير النص الديني والفقهي ورؤيته الكونية والفلسفية.

ومن هنا تطور مفهوم التصوف بتطور الزمن، وتعددت تعريفاته بتعدد عناصره واكتمالها؛ وإن اتفقت في مجملها على الجوهر... فهو عند الجُنَيد (ت 297هـ/1910م). في حديثه عن المتصوفة: "هم أهل بيت واحد لا يدخل فيهم غيرهم"، أو هو عند غيْرِه علم أحكام القلوبِ؛ أو هو قطع العلائق مع الخَلْقِ وربط النفس بالحق والباطن بالظاهر. وعرفه القنوجي بقوله: "علم يعرف به كيفية ترقي أهل الكمال من النوع الإنساني في مدارج سعادتهم، والأمور العارضة لهم في درجاتهم بقدر الطاقة البشرية.". (أبجد العلوم قسم 1/ج2، حرف التاء . وزارة الثقافة .

دمشق 1988م).

هذه تعريفات قليلة للتصوف . اصطلاحاً . وهي تدل على تعدد مفهومه؛ ونرى أن التعدد في الدلالة قد يرجع إلى المعنى اللغوي.... فلم يتفق الدارسون على اشتقاق واحد لمصطلح التصوف والمتصوفة.

ويعد اشتقاق مصطلح التصوف من الصوف أشهر أنماط الاشتقاق اللغوي؛ لأن الصوف يحمل معنى الفقر والخشونة والذل والمسكنة... وكان قد ارتبط بالإيمان لقول النبي الكريم في الحديث الصحيح:"عليكم بلباس الصوف تجدوا حلاوة الإيمان في قلوبكم" (الجامع الصغير- /5574/). وعرف عنه (عليه السلام): أنه كان يلبس الصوف، ويرقع القميص(الجامع الصغير/7032/)؛ وأن النبي موسى كان عليه "يوم كلمه ربه كساء من صوف وجبة صوف وكُمَّة صوف؛:وسراويل صوف" (الجامع الصغير)/6203/.........

فلباس الصوف براءة من الكِبْر انظر (الجامع الصغير/3131/). وكذلك الثياب المرقعة؛ فقد ورد في الحديث الحسن: "لأن يلبس أحدكم ثوباً من رقاع شتى خير له من أن يأخذ بأمانته ما ليس عنده"(الجامع الصغير/7217/).

فلُبسة الصوف والخِرَق صارت ذات دلالة على الإيمان ومن ثم التصوف لأن أكثر المتصوفة ارتدوا ذلك وعزفوا عن الدنيا؛ ولهذا قال محيي الدين بن عربي:

يالابساً خِرْقة التصوف ما
عليك فيما لبسته من حَرَجِ

وقال:

ألبست بِنْتِي سفري
خرقة أهل الأدب

**تعريفات متعددة للتصوف منها أنه علم أحكام القلوب، أو هو قطع العلائق مع الخلق وربط النفس بالحق والباطن بالظاهر.*

ألبستها ثوب تقى
من كل خُلْقٍ معجب

وهذا الاشتقاق قد يقارب اشتقاقاً آخر في دلالته فهو مشتق من أوصاف أهل الصُّفَّة؛ والصفة لقب لجماعة من المسلمين الفقراء في عهد الرسول (صلى الله عليه وسلم) وخلفائه ممن لم تكن لهم بيوت يأوون إليها... فكانوا يأوون إلى مقعد مغطى بالصوف والخرق خارج المسجد النبوي. وقد ذكّر الكّلاباذي في (التعرف لمذهب أهل التصوف . ص 23 . بيروت . المكتبة العلمية ـ 1980م): "إنما سميت الصوفية كذلك لقرب أوصافهم من أوصاف أهل الصفة... فلما كانت هذه الطائفة بصفة أهل الصفة فيما ذكرنا، ولبسهم زيهم زي أهلها سموا صُفّية وصوفية".

ويرى . في هذا المقام . بعض الباحثين أن التصوف والمتصوفة نُسبوا إلى صوفة القفا؛ وهي خَصْلة الشعر على قفا الراس.

ثم يذكر الكلاباذي أن اشتقاق الصوفي من الصفاء في قوله: "قالت طائفة: إنما سميت صوفية لصفاء أسرارها ونقاء أسرارها" . (التعرف لمذهب أهل التصوف . 21).

وكان القشيري قد رد هذا الاشتقاق . (الرسالة القشيرية في علم التصوف 579 . مكتبة محمد علي صبح . القاهرة . 1972م)، كما رد اشتقاقه من الصف الأول... وكذا فعل الكلاباذي في قوله: "وقال قوم: إنما سموا صوفية لأنهم في الصَّفّ الأول بين يدي الله عز وجل؛ بارتفاع همهم إليه، وإقبالهم بقلوبهم عليه، ووقوفهم بين يديه"(التعرف 21). بينما رَدَّ عدد من العلماء والشعراء ذلك كله وجعلوه مشتقاً من (صاف) بمعنى الطاعة والعدل والاستقامة. وقد ورد في اللسان: "صاف عني شَرُّه يصوف صَوْفاً: عَدَلَ،

وصاف السهم عن الهدف يصوف ويصيف: عدل عنه" (اللسان . صوف .) أي مال يميل."وذلك لأن الصوفية يميلون عن الرذائل والسيئات إلى الفضائل والطاعات" . (الغزالي والتصوف الإسلامي . للشرباصي . ص 148).

ولعل هذا المعنى هو الذي أشار إليه المعري في قوله:

صوفية ما ارتضوا للصوف نسبتهم

حتى ادعوا أنهم من طاعة صوفوا

وقال أبو الفتح الصوفي:

تنازع الناس في الصوفي واختلفوا

فيه فَظنوه مشتقاً من الصوف

ولست أنحل هذا الاسم غَيْر فتىً

صافي فصوفي حتى لقب الصوفي

وفي ضوء ذلك وفي ضوء ما قيل عن نسبة صوفي العربية (إلى الكلمة اليونانية (سوفيا) وتعني الحكمة؛ كما حدثنا البيروني في (الفلسفة الهندية . ص 32 . المكتبة العصرية . بيروت . د.ت). "أن عند العرب المسلمين قوماً سلكوا طريق الحكمة فلذلك نسبوا إلى هذه الكلمة (سوف) التي سمي بها حكماء الهنود".... ندرك مدى اختلاف القدماء والمحدثين في اشتقاق كلمة التصوف والمتصوفة والصوفية...

ولا ننسى أن نشير أخيراً إلى عدد آخر من الاشتقاقات اللغوية؛ فمن الناس من نسب الصوفية إلى (الصَّفوانة) وهي نوع من البقل؛ ومنهم من نسبها إلى بني صوفة، وهم جماعة من عرب كانوا يزهدون ويتقللون من الدنيا، وينسبون إلى صوفة وهو الغوث بن مُرّ بن أُدّ.. وكان قومه يخدمون الكعبة في الجاهلية ويجيزون الحاج؛(أي يفيضون بهم . وقيل: صوفة قبيلة اجتمعت من قبائل كثيرة.

(انظر اللسان . صوف . والأنساب . للسمعاني 566).

وذلك هومفهوم التصوف . اصطلاحاً ولغةً. وقد ذكر القشيري في رسالته؛ والسراج في اللُّمع عدداً كبيراً من التعريفات تدل على مدى التطور الذي لحق بها؛ وإن ظل التصوف مبنياً على ثلاثة خِصال: "التمسك بالفقر والافتقار، والتحقق بالبذل وترك الاختيار".... فهو استرسال النفس مع الله تعالى على ما يريده.... أما الصوفية كما يقول السراج في اللمع (ص26–27). فهم: "العلماء بالله وبأحكام الله، العاملون بما علمهم الله تعالى، المتحققون بما استعملهم الله عز وجل، الواجدون بما تحققوا؛ الفانون بما وجدوا، لأن كل واحد قد فني بما وجد". فالصوفي منقطع عن الخَلْق متصل بالحق، كما يقول أبو بكر الشبلي (ت 334هـ / 945م) . (الرسالة القشيرية 127).

هكذا ندرك أن التصوف نشأ في صميم التدبر والإيمان بالدين الإسلامي، وكان الرسول الكريم وخلفاؤه أزهد الخلق في الدنيا التي جعلوها جسراً للآخرة.... ثم ازدهرت حركة الزهد في البصرة على يد الزهاد (كالحسن البصري) الذي ولد بالمدينة المنورة سنة 21هـ وتوفي بالبصرة سنة 110هـ. وقد وصفه خالد بن صفوان بقوله: "كان أشبَه للناسِ علانية بسريرة؛ وسريرة بعلانية، وآخذَ الناسِ لنفسه بما يأمره به غيرَهُ؛ ياله من رجل استغنى عما في أيدي الناس من دنياهم، واحتاجوا إلى ما في يديه من دينهم"ـ (العقد الفريد 230/2)..... وكانت رابعة العدوية البصرية (95 . 185هـ)، أول من حَوَّل الزهد إلى الأفق الصوفي في الحياة وفي الشعر، وهي أول من حَوَّلَ مفهوم الخوف من النار إلى مفهوم الحب الإلهي كما في قولها:

***وهو علم يعرف به كيفية ترقي أهل الكمال من النوع الإنساني في مدارج سعادتهم والأمور العارضة لهم في درجاتهم.*

كلهم يعبدون من خوف نار

ويرون النجاة حظاً جزيلا

ليس بي بالجنانِ والنار حظٌّ

أنا لا أبتغي سواك سبيلا

فأمثال هؤلاء الزهاد أخذوا ينظرون في سر العبادات وأحوال القلوب؛ فصاروا أهل الفقه الباطن، واتخذوا لأنفسهم من مصطلحات خاصة كالبسط والقبض والحب والرجاء والهوى والذكر والكشف والحُجب والخليل والخُلَّة والأنيس والمؤانس والعشق الإلهي والتوبة...

ثم زاحمت الكوفة البصرة في التصوف واشتهرت فيه بالفقه الظاهر؛ ثم نشأ صراع كبير بين البلدتين أشبه بالصراع الذي نشأ بينهما في الأدب واللغة وغيرهما ومن أبرز زهاد الكوفة سعيد بن جبير الذي قتله الحجاج سنة (95هـ)، وطاووس بن كيسان (ت106هـ)، وسفيان الثوري (161هـ)، وكان الجُنَيد أبو القاسم محمد على مذهبه في الزهد والفقه... بينما أخذ الجنيد مذهبه في التصوف عن معروف أبو الحسن سَرِيّ بن المفلس السُّقَطي (ت 25هـ–865م)، وهذا أخذ التصوف عن حبيب العجمي (ت160هـ/777م)، وهو من تتلمذ على يد الحسن البصري.

فأبو القاسم محمد بن الجُنيد الخزار (ت297هـ/1910م)، من أشهر علماء التصوف وممن تفرعت عنه الطرق والمذاهب... وإن كان أبو يزيد البسطامي لا يقل عنه مكانة (188ـ 261هـ)، وهو أول من تكلم بالفناء... دون أن نهمل الإشارة إلى إبراهيم بن أدهم (ت161هـ/778م)، الذي قال بالمعرفة الصوفية بطريق المحبة والرمز والإشارة والرؤيا والخلوة...

****يالابساً خرقة التصوف ما عليك فيما لبسته من حرج.***

وهناك أعلام كثيرون للتصوف كالحسن بن منصور الحَلاّج (244 . 309هـ)، وهو أول من نادى بوحدة الوجود، والحلول.... وشهاب الدين السَّهْرَوردي (توفي 586هـ/1190م)، الذي تحدّث عن مفهوم الإشراق، ومحيي الدين بن عربي (560 . 638هـ) الذي أوضح مفهوم وحدة الشهود، ووحدة الوجود.

وإذا كانت مفاهيم التصوف قد نشأت نشأة إسلامية خالصة وتطورت متأثرة بنزعات دينية وسياسية واجتماعية وذاتية في حواضر الإسلام فإنها لم تتقطع عن أثر التيارات الخارجية، وأصولها كالتراث الفلسفي اليوناني والهندي والتأثير الإيراني، وتأثير المسيحية المترهبة.(انظر تاريخ التصوف الإسلامي 31ـ 49). وأياً كان التأثير الأجنبي فإنه قد يتجاوز نطاق المشابهة أو الزخارف والأشكال أحياناً ولكنه لم يكن ليشكل في الأصل جوهر التصوف ولغته؛ لأنهما يتصلان بكل ماهو إسلامي وعربي.....

ولعل جمالية اللغة الصوفية تقوي هذا التفسير الذي نراه، وهو عكس ما ذهب إليه عدد من المستشرقين الذين رأوا في دراساتهم للصوفية أنها ترتبط بكل شيء ما عدا الإسلام. (انظر مدارات الصوفية . دار المدى . دمشق . ط1 . 1997م)، و(التحليل النفسي للذات العربية . ص 5 . علي زيعور . دار الأندلس . بيروت.).

ونحن لا نشك في أن المفهوم الدلالي للتصوف قد يظهر أثره في صعد شتى في الفكر الإنساني ومذاهبه، وفي حياة الناس المادية والروحية؛ ولكن التحول الفكري الديني، ومن ثم اللغوي قد صار على يد الزهاد المسلمين نمطاً جديداً من العرفان المبكر الذي اتجهت إليه جماعة منهم.

واستطاعوا التعبير عن ذلك بلغة جمالية توازي المقامات الجسدية ثم الروحية لديهم. فأدب

الزهد والتصوف منذ القرن الثاني الهجري أخذ يكتسب سمات فنية جديدة؛ فأنغامه تعزف على إيقاع دقات قلب الصوفي، ولغته تتحرك في صميم طهارة جسده من أدران المادية... فالأدب الصوفي بما صار يحمله من زهد ووعظ وصفاء ورجاء جعله بحق ينشأ في وسط عربي إسلامي بعيد عن أي نشأة أخرى، وإن اكتسب مؤثرات أجنبية على مر الزمن بعد ذلك. وتظل لغة التصوف بجمالياتها من أهم الدلائل على نشأته الإسلامية؛ وكانت لغة الشعر العربي المجال الأعظم لأفكار التصوف ولغته... فلو رجع أي منا إلى شعر رابعة العدوية، ثم إلى أدب الزهد في أواخر القرن الهجري الأول ومن ثم القرن الثاني لاتضح له أن التصوف أخذ يشق طريقه بقوة إلى لغة الشعر... ويكسبها جمالاً ساحراً بكثرة الرموز والكنايات والإشارات والمفارقات والألغاز.... ولا بأس أن نقف عند بعض شعر رابعة حيث تقول:

أُحبُّك حُبَّين حُبَّ الهوى
وحباً لأنك أهل لذاكا
فأما الذي هو حُبُّ الهوى
فذِكْر شُغِلْتُ به عن سواكا
وأما الذي أنت أهلٌ له
فكَشْفُكَ لي الحُجْبَ حتى أراكا
فلا الحمد في ذا، ولا ذاك لي
ولكن لك الحمد في ذا وذاكا

فلغة الحب ظلت قابعة في اصطلاحات الزهاد حتى أبرزتها رابعة؛ وصار الحب على يديها خالصاً لله لا خوفاً من نار ولا طمعاً في جنة.... فحبها له شغلها عن حب الخَلْقِ؛ لذلك عاشت حياتها لذكرِهِ ومناجاتِهِ في اتصال دائم لأنها عارفة به متشوقة للقائه، فالهوى كما نعرف: "ميل النفس إلى مقتضيات الطبع والإعراض عن الجهة العلوية بالتوجه إلى الجهة السفلية"... (اصطلاحات الصوفية . 117). ولكنه عند رابعة معكوس فهي تتطلع إلى مقام المحبة الإلهية في ثقة واطمئنان، وتجعل خَلْوَتها معه سبيلها إليه، فهو الخليل دون غيره كما في قولها:

وتخللت مسلك الروح مني
وبه سمي الخليل خليلا
فإذا ما نطقت كنت حديثي
وإذا ما سكتُ كنتَ الخليلا

(الزبيدي . إتحاف السادة المتقين 277/9).

والخلْوة كما قال الكاشاني: "محادثة السر مع الحق بحيث لا يرى غيره، أما صورتها فهي ما يتوسل به إلى هذا المعنى من التبتل إلى الله". . (اصطلاحات الصوفية . 31)...... وذكر الله مرتبط بمناجاته وهو جزء من محبته؛ ومن ثم هو مقام من مقامات الصوفية؛ وكانت رابعة قد أسست له في قولها السابق؛ فالذكر لديها كشف رباني، ونور لها كما تقول أيضاً:

صلاتك نور والعباد رقود
ونومك ضدٌّ للصلاة عنيد
وعمرك غُنم إن عقلت ومهلة
يسير ويفنى دائماً ويبيد

فالنور بريدُ الذاكرين، وهو اسم من أسماء الله؛ لأن الله سبحانه يتجلى باسمه الظاهر الممثل بالأكوان ومنها النور، كما يراه أهل التصوف، والنور "قد يطلق على كل ما يكشف المستور من العلوم الذاتية، والواردات الإلهية التي تطرد الكون

****قال قوم إنما سموا صوفية لأنهم في الصف الأول بين يدي الله عز وجل بارتفاع هممهم إليه.***

عـن القلـب" (اصـطلاحات الصـوفية . 106). فكل علم إنما هو من علم عَلاَّم الغيوب؛ والذكر هو الذي يؤدي إلى ذلك كما يقول ابن عربي؛ وكأنه يذكرنا بما قالته رابعة قبل قليل:

فالذكر يَحْجُبنِـي والذكر يكشف لـي

خَـبْء السماء وخَـبْءَ الأرضِ فـي نَبَأ

فالذكر الأول الذي يحجب المتصوف إنما هو ذكر الكون والحياة، فلا يستطيع بوساطته أن يكشف الحقيقة؛ لكن الذكر الثاني وهو ذكر الله، يكشف له علم مالم يكن قد عرفه وخبره؛ فما لم يعلم يكشفه له الله، ولهذا قال أيضاً:

ومـن تحقـق بـالآداب أَجْمَعِهـا

فكـل عِلْـم يُـرى منـه فمـن أَدَبـهْ

*الصوفية يميلون عن الرذائل والسيئات إلى الفضائل والطاعات.

والتوبة أول مقام من مقامات التصوف؛ . وهذا المصطلح استعمل في بداية ظهوره في الإسـلام اسـتعمالاً دينيـاً خالصـاً؛ كغيـره مـن المصطلحات الدينية؛ ثم تحول إلى المقامات الصوفية كما سبق ذكرها. ففي القرآن تحمل طابعاً دينياً صرفاً، كمفهوم التوبة في قول الله تعالى: «إن الله يحب التوابين ويحب المتطهرين» (البقرة . 222/2)...... فالتوبة رجوع العبد إلى الله عازفاً عن كل ما يغضبه... وتتجلى التوبة بالسلوك والفعل.... وقد رأينا أن رابعة العدوية تقرر توبة الاجتباء والاصطفاء؛ توبة المحبين عن العجز على القيام بحق المحبوب ولهذا تقول: (الروض الفائق . 149).

يـا حبيبَ القلـبِ ومـالي سـواكا

فـارحم اليـوم مـذنباً قـد أتاكـا

يـا رجـائي وراحتـي وسـروري

قـد أبـى القلـب أن يجيـبّ سـواكا

هكذا ندرك أن التصوف عند رابعة ومن عاصرها، وما أسسه الدين الإسلامي من زهد وتقى وإيمان قد جعل المؤمن يتحول عن مطامع النفس وشهواتها وانحرافها ليصل إلى مرضاة الله عنه... ومن ثم أصبح التصوف مذهباً فكرياً وروحياً ينبع من تعاليم الدين ويرتبط باجتهادات أصحابه ورواده كإبراهيم بن أدهم وسفيان الثوري وسعيد بن جبير وحبيب الأعجمي أبو سليمان داود الطائي (ت 160 هـ/ 777م). وغيرهم ممن عاصرهم أو جاء بعدهم...

فالتصوف في أدب الرواد وأفكارهم يتصف بخصائص روحية سامية؛ ويقوم على لغة خاصة به في وضعها الظاهري المفرد والمركب؛ وفي واقعها المباشر القريب والملموس في بعدها التأويلي..... فهي لغة حدسية تصورية تنحت مصطلحاتها من وظيفتها.

ولهذا لابد من الإشارة إلى متلقي النص الصوفي ولغته... فأي قارئ لهما سينتهي إلى خلط محقق إن لم يدرك الجمالية الخاصة بلغة المتصوف... فهذه اللغة تظهر في دلالاتها المباشرة للوهلة الأولى أنها منفتحة على ثقافة المتلقي زماناً ومكاناً؛ وهو قادر على تأويلها والتعبير عنها؛ ولكنها في الحقيقة ترتبط بمصطلحات التصوف ولغته وتاريخه وثقافته وتطورها... فضلاً عن تجربة أصحابه... وهذا كله يناقض مفهوم دراسة اللغة الأدبية وفق مفهوم نظرية النص المفتوح الذي نادى به أصحاب الحداثة؛ وفي طليعتهم رولان بارت. فاللغة عند المتصوفة نسق كبير ومتعدد لرموز ذات طابع تصويري غامض وخاص....

ولهذا، فانفتاح المتلقي على لغة النص الصوفي وجماليته يظل مشدوداً إلى قصدية صاحبه وتجربته وما يتعلق بمفاهيم التصوف ولغته إلغازاً وترميزاً وإشارة وإيحاء... وهذا ما عبر

عنه ابن عربي في قوله: (الفتوحات المكية 174/1).

منازل الكون في الوجود

منازل كلها رموز

وقال : (الفتوحات المكية 188/1).

ألا إن الرموز دليل صدق

على المعنى المغيب في الفؤادِ

وإن العالمين له رموز

وألغاز ليدعى بالعبادِ

فمعرفة لغة التصوف لا تؤخذ بظاهرها؛ وإنما تحتاج إلى فك رموزها وتأويل دلالتها البعيدة.... لأنها اعتمدت على مفهوم قَلْبِ اللغة.... فقد كنا ننطلق من المفهوم الحسي إلى المجرد فصارت لغة التصوف تنطلق من المجرد إلى الحسي... فهي لغة تجريدية إشارية وإن استعملت لغة محسوسة وعناصر فنية مشهورة كالخمرة والمرأة واللون.... وقد أدرك اليافي هذا كله فقال: "التعبير الصوفي يترجح بين الطرفين: الرمز من جهة والتجريد من جهة المقابلة. فالشاعر إما أن يعتمد الرمز والإشارة والإيحاء والاستعارة والتشبيه وما إلى ذلك لتقريب أفكاره من المألوف المتعارف عليه وللإيحاء بعواطفه ولتصوير بعض ما عاناه؛ وإما أن يدرك في تجربته من أسرار تتأتى على أدق أساليب البيان وتصعب على وسائل التعبير" . (دراسات فنية في الأدب العربي . 317).

فانكشاف عالم التصوف بما هي عليه اللغة الشعرية المألوفة لا يعني شيئاً، والقصدية لا تتعلق بالمستوى الظاهري للغة التصوف وإنما تتصل بالمستوى الباطني الخفي... فنحن أمام انزياح لغوي وعجيب؛ وأمام علاقات فنية مدهشة، ومصطلحات ذات دلالة بعيدة.... فاللغة الصوفية تضعنا في حضرة وجود مدهش في القرب ولكنه يتأبى على الفهم إلا بعد تجليات وكشف لحجب التجربة في الذات والمجتمع في إطار الزمان والمكان والثقافة والدين والاتجاه....

لهذا كله فالألفاظ والتراكيب والصور الشعرية في الحب والغزل والخمْرة والسكر والمرأة والطبيعة، ومن ثم في الحواس والأعداد والحروف، وفي الحركات والسكنات، والإيقاع والأنغام، تستعمل استعمالاً مغايراً لاستعمالات بقية الناس والشعراء. فقد اقترن القدسي لدى المتصوفة بالإنساني والكوني، وأضحى الجمال المادي جمالاً معنوياً لعالم غير متناهٍ.

ولهذا كله فالعناصر الفنية مرتبطة باللغة؛ وبما تقوم عليه من رموز لتجليات النفس والفكر؛ واصطبغت بمفارقات عظيمة الإلغاز... وإن من يتأمل هذه المفارقات اللغوية لا يكفيه أن يتوقف عند المستوى النظري واللغوي والمعجمي لها، وإنما يستلزم التأمل فيها الوصول إلى ما تقوم عليه من معطيات عرفانية ومعرفية... فالوظيفة التي تؤديها لغة التصوف ليست مجرد وظيفة إبلاغية أو استشهادية أو انطباعية وإنما هي وظيفة فكرية نفسية تأثيرية إفهامية ذات أبعاد محددة عن أفكار صاحبها ومشاعره الخاصة.

وبهذا لا يستطيع المتلقي أو القارئ أن يتماهى مع لغة الصوفي إذا لم يندمج بمعارفه ومعارجه ويضبط التقاطعات الرمزية لتلك اللغة... وهذا لا يمثل عجزاً صريحاً في الإدراك.... وإنما يجسد وعياً فاعلاً لكيفية فهم اللغة الخاصة التي يستعملها الصوفي في معارجه العقلية ومقاماته الروحية والمراتب العلية القدسية....

فلغة الصوفي ليست محايدة في وضْعها التعبيري وفي حوارها المناجي للذات ومن ثم مناجاة الذات الإلهية، وهي غير مدركة في

****صوفية ما ارتضوا للصوف نسبتهم حتى ادعوا أنهم من طاعة صوفوا.***

صراحتها.... ولكن هذا لا يعني - على تشابهها الظاهري - أنها متماثلة أو معقدة؛ أو غريبة؛ بل هي متعددة لتعدد المعارج بتعدد أصحابها؛ إذ لكل صوفي معراجه؛ وكل واحد منهم لا يسرف في توضيح معراجه الذي يصعد إليه في مناجاته لله ومحبته لذاته.... ومن ثم تنقاد بعد استغلاق إذا فهمنا رموزها.....

ولا يضيرنا مرة أخرى أن نرجع إلى مفهوم الحب الإلهي؛ فحين فتحت رابعة العدوية باب المحبة لله لما خصها به من نعمائه فإنها فنيت في الله؛ وصار حبها لله يحمل أنواعاً جديدة؛ منها الحب المشاهد باليقين وبصفات الله، ومنها الحب لذات الحب؛ ثم الحب لذات المحبوب.... كما في قوله: (الروض الفائق - 118).

راحتي يا إخوتي في خلوتي

وحبيبي دائماً في حضرتي

لم أجد لي عن هواه عوضاً

وهواه في البرايا محنتي

حيثما كنت أشاهد حسنه

فهو محرابي؛ إليه قبلتي

إن أمت وجداً ومن ثم رضاً

واعنائي في الورى! واشقوتي!!

يا طبيب القلب يا كل المنى

جُد بوصلٍ منك يشفي مهجتي

فالحب الإلهي قد صار الحال الغالب للصوفية حتى استلمه ابن الفارض المتوفى (632هـ)، فغدا بحق سلطان العاشقين وإمام المحبين، كما في قوله: (168).

فمن لم يمت في حبه لم يعش به

ودون اجتناء النحل ما جنت النحل

****تنازع الناس في الصوفي واختلفوا فيه فظنوه مشتقاً من الصوف.***

ثم أصبح الحب الإلهي عند ابن عربي (ت638هـ) ديناً يدين به وشوقه الأبدي إلى الله وحده، كما في قوله:

أدين بدين الحب أنَّى توجهت

ركائبه، فالدين ديني وإيماني

وارتبط الحب الإلهي بجملة من المقامات الروحية الممثلة بالخلوة والخلة والتوبة والخوف والرضا... ولكل رموزه اللغوية وإشاراته التأويلية الصوفية.

فاللغة عند المتصوفة لغة حوار داخلي؛ ومن ثم فهي كأنها لغة صامتة يتم الإشهاد بها على الانتماء إلى بعد إشاري وإيحائي لا بعد ملموس وواضح........ ثم هي لغة ذوقية روحانية أساسها الجذب والفيض...... والرمز....

فجمالية لغة التصوف تنبع من أبعادها الرمزية للألفاظ والتراكيب والصور الشعرية... فالخمرة - مثلاً - وما يرتبط بها من مصطلحات النشوة والسكر والشرب... لا ترتبط بمفهوم تاريخي أو وصف مادي ظاهري، ولا تحمل الوظيفة القديمة التي عرفها الشعراء والناس.... لوناً وطعماً وصفاء و..... وسقاة وأواني وحانات... فالصوفي يستعمل ذلك كله؛ وقد تخدعك طرائقه الفنية إذا تسرعت بالحكم عليها في ضوء ما انتهى إلينا من طرائق وصف الخمرة.... لأن وظيفتها عنده مغايرة تمام المغايرة للمألوف...

فالخمرة لديه هي خمرة المعرفة، ويشربها العارفون، فتُحْدِث فيهم أثراً عجيباً وهو السكر من نشوة المعرفة... والسكر - كما قال الكاشاني - : "الحيرة بين الفناء والوجود في مقام المحبة الواقعة

بين أحكام الشهود والعلم؛ إذ الشهود يحكم بالفناء، والعلم يحكم بالوجود"(اصطلاحات الصوفية . 206).

فنشوة الحب الإلهي عند الصوفي يطلق عليها (السكر)، وهي تشبه في آثارها إلى حد كبير السكر الحسي؛ ومراتبها الأربع (الذوق والشرب والري والسكر). ولهذا استعان الصوفي بالخمرة وتغنى بها حتى اتهم بالسكر والعربدة... وقدتحدَّثت رابعة العدوية عن شيء من ذلك في معرض قولها المنسوب إليها: (رابعة العدوية . محمد عطية خميس 97).

كأسي وخمري والنديم ثلاثة

وأنا المشوقة في المحبة رابعهْ

كاس المسرة والنعيم يديرها

ساقي المدام على المدى متتابعهْ

فإذا نظرت فلا أرى إلا له

وإذا حضرت فلا أُرى إلا معه

يا عاذلي!! إني أحب جماله

تالله؛ ما أُذْني لعذلك سامعهْ

فلو تركنا مسألة الإلغاز في العدد في بيتها الأول، ما غفلنا عن ذكرها لأدوات الخمرة وصفاتها وسقاتها وكيفية شربها؛ ومن ثم الوصول إلى حالة الانبساط والانتشاء... فهي منتشية بذكر الله... فخمرتها خمرة الحب الإلهي التي تشربها من كؤوس العارفين كما تقول: (عقلاء المجانين . للنيسابوري 112).

قلوب العارفين لها عيون

ترى ما لا يراه الناظرونا

وألسنة بسر قد تناجي

يغيب عن الكرام الكاتبينا

وأجنحة تطير بغير ريش

إلى ملكوت رب العالمينا

فنسقيها شراب الصدق صرفاً

ونشرب من كؤوس العارفينا

ولسنا الآن في معرض تقصي اختلاف أهل التصوف لمفهوم السكر والصحو، وما الذي يرونه فيهما؛ ولكننا ندرك أن لهم جمالية خاصة في أسلوب ذكر الخمرة ومصطلحاتها فهو يجسد: "أسلوباً رمزياً حافلاً بالثراء؛ يلوحون به على طريقتهم إلى مجموعة ثابتة من المعاني الذوقية. وقد أعطى الصوفية هذا المعجم الخمري دلالات جديدة خرجت بالخمر إلى دائرة الرمز الصوفي. والصوفية يستخدمون الألفاظ نفسها التي نجدها في شعر الخمر الحسية كالندمان والدنان؛ إلا أنهم يشيرون بهذه الألفاظ إلى معاني الحب والفناء والاتحاد". (شعر ابن الفارض . دراسة في فن الشعر الصوفي 132 عاطف جودة نصر).

وكل من يتأمل الأبيات السابقة يدرك ما تكشفه من جمالية فريدة في الألفاظ والتراكيب والصورة الشعرية الممثلة من اجتماع الحركة والسكون، والجميل والقبيح في النفس والفكر... فجمالية اللغة تنقل المرء من الذوق إلى حال المحبة والفناء... فكلما استوحشت رابعة ونفرت من الناس ازدادت يقيناً بألفتها للمحبة الإلهية في حال الانفراد والخلوة؛ وهي تقف في محراب اليقين

ـذا القدر من جمالية الرمز
ـمرة وهو لا يقل جمالية وسحراً
ـوفة للرمز في الطبيعة والمرأة

****الصوفية مفاهيم داخلية إسلامية خالصة تطورت متأثرة بالتيارات الخارجية اليونانية والهندية والإيرانية والمسيحية المترهبة.***

*التحول الفكري الديني ومن ثمّ اللغوي صار على يد الزهاد المسلمين نمطاً جديداً من العرفان المبكر.

والعدد... و.... لنقف عند جوانب لغوية أخرى.

ومن هنا فإن المتصوفة وجهوا اللغة بألفاظها وتراكيبها وأساليبها في اتجاه يخّتصون به دون غيرهم ولهذا قال الحلاج: "من لم يقف على إشارتنا لم ترشده عبارتنا".

فهي . على اتصالها بألفاظ القرآن والإسلام؛ وعلى انطباعها بالثقافة الإسلامية . ذات دلالة خاصة في المعجم اللغوي الصوفي لفظاً وتركيباً وبلاغة وإيقاعاً...

ولهذا تصبح للألفاظ الآتية . على سبيل المثال . أنساق دلالية وأسلوبية دقيقة ورمزية تعبر عما يختلج في نفوس المتصوفة من مشاعر وأفكار: (الخلوة والحبيب والحضرة والوجد والرضا والهوى، والشقاوة والوصل والمنى والمجاورة والنشأة والنشوة.... والبصيرة والأنس والعين والصَّبا والنور والصدق والحجاب والسرور والرجاء.... فالحجاب: "انطباع الصور الكونية في القلب المانعة لقبول تجلي الحقائق"ـ (اصطلاحات الصوفية . 26). والصَّبا: "هي النفحات الرحمانية الآتية من جهة مشرق الروحانيات والدواعي الباعثة على الخير" . (اصطلاحات الصوفية . 47). والرجاء: "توقع النجاة، وصورة الرجاء في الأبواب: رجاء الثواب بالاجتهاد في العمل ودرجته في المعاملات رجاء القرب والكرامة بالحرمة والرعاية" (اصطلاحات الصوفية . 135). والسرور: هو "ابتهاج في الباطن يظهر به تهلل ونضرة في الظاهر، وهو سرور شهود يكشف حجب الصفات بأسرها ويخلص من رقة التكاليف كلها" (اصطلاحات الصوفية . 193). ونجد مثل هذا كله في قول رابعة العدوية: (الروض الفائق . 118).

راحتي يا إخوتي في خلوتي

وحبيبي دائماً في حضرتي

لم أجد لي عن هواه عوضاً

وهواه في البرايا محنتي

يا سروري وحياتي دائماً

نشأتي منك، وأيضاً نشوتي

قد هجرت الخلق جمعاً أرتجي

منك وصلاً، فهو أقصى منيتي.

وتغدو التراكيب والأساليب من جنس الألفاظ ودلالتها الوظيفية لدى الصوفيّة؛ فهي مجازية رمزية... وكلها تجليات للنفس والفكر؛.... فالصيغ اللغوية ذات جمالية جذابة ممتعة في المفارقات الملغزة بين الفعل والانفعال والعقل والعاطفة، والمدرك والغيبي؛ والفردي والكوني.... والحسي والمجرد...

ومن هنا يصبح لظاهرة النداء وأسلوب التكرار وغيرهما وجوه بلاغية ودلالية عجيبة؛ تدل على خطاب شعري رفيع المستوى، وكلها تدل على وجد فياض بين المناجي وربه.....

وهي تدل على منهج جمالي استبطاني تأملي لإخراج غير المدرك في صورة بديعة هدفها إيجاد علاقة متميزة وفاعلة بين الجمال والخير؛ فالنفس تشعر في الخير: "بجمال علوي مجرد من عوارض المحسوس" . (الرمز الشعري ـ101)..... مما جعل التراكيب الشعرية ذات بنيات جمالية تناظر الأنشطة النفسية والفكرية وليست مجرد تراكمات مجازية ورمزية.

وكذا نجد في جمالية الإيقاع والموسيقا، فالنداء ليس مجرد بنية جمالية تموج بالمناجاة والابتهال؛ والتكرار ليس مجرد تكرار للفظ أو معنى يعبر عن فيض العاطفة الشفافة، وإنما هما ظواهر إيقاعية متناغمة ومتّسقة مع ذلك كله.

وهـذا كلـه نـزع بالشـعر الصـوفي إلـى التقسـيم والتشطير والتخميس..... وكأنه ما قيل إلا لينشد فـي حلقـات الـذكر التـي شـاعت فيمـا بعـد عنـد المتصـوفة.... فإذا كانت اللغـة الصـوفية الرمزيـة تنبـع مـن عقـال الفكـر؛ فإنهـا مبنيـة علـى بنـىً موسيقية معادلة لذلك في صميم المشاعر والتأثير في الترصيع والتدبيج.....

وأينما تلفت المرء في الشعر الصوفي وقام برصد دقيق للغته وأساليبه اهتدى إلى ذلك سواء بالأمثلة السابقة أم في غيرها. فلغة التصوف في جماليتهـا المميـزة لهـا تخلـق وحـدة فنيـة ومـن ثـم شـعورية وفكريـة ترتفـع بالمشـاعر وهـي تعبـر عـن تجربـة عرفانيـة فريدة تكشف الدلالـة بوعي مرهف وحـس وثـاب قائمـة علـى قصـدية منفتحـة علـى تصـور شـديد الخصوصـية. وكـذلك هـي لغـة المتصـوفة التـي اخترعوهـا، فهـي علـى رقتهـا وسهولتها وتنوعها ذات دلالة اشتقاقية خاصة.

لهـذا نقـول: "أيـاً كـان الحـديث عـن لغـة التصوف وجماليتها، فإنه لا يحاط بها؛ لأن كل عنصر جمالي فيها؛ وفي بنيتها الفنية ووظيفتها الدلالية يحتاج إلى درس مستفيض.... ويكفي ما قبسنا منها ليكون صورة مضيئة لدراسات شتى، على أهمية ما صدر من دراسات في التصوف قديماً وحديثاً.... ولعل من أحسن الأمثلة قول رابعـة العدويـة الـذي يتضـمن شـيئاً ممـا ذكرنـاه: (الروض الفائق . 117).

يـا مـؤنس الأبـرار فـي خلـواتهم

يـا خيـر مـن حَلَّـت بـه النُّـزَّلُ

مـن ذاق حبـك لا يـزال متيمـاً

مـرح الفـؤاد . متيمـاً . بلبـالُ

مـن ذاق حبك لا يُـرى مبتسـماً

من طول حُزْنٍ في الحشا إشعال.

ومما تقدم كله، نخلص إلى أن جمالية لغة التصـوف تكمـن فـي كونهـا ذات معـان وأسـاليب تدور على ما اتفق عليه أهل التصوف... وحين يتوقع أحدنا أنه اطلع على دلالتها وتعبيراتها فإن أشـياء جديـدة تبـدأ بـالظهور وفـق مفهـوم الوجـد والفيض وتجليات الحدس والنفس.... في صميم الفكر التأملي والبنى المعرفية لأفكارهما وتجريداتها الرمزية.

لهذا إذا ظن المتلقي أنـه قـادر علـى إدراك تلك الجمالية في إطار التقابل بين لغة التصوف ومـا انطـوت عليـه مـن دلائـل معجميـة، أو مـن أساليب موروثة في البلاغة أو ما اختزنه من ثقافة وتجربة قديمة أو حديثة فإنه لن يجني من النص الصوفي إلا السراب.

فمتلقي النص الصوفي عليه أن يقوم بعملية رصـد واختـراق للغـة المتصـوفة وكنايـاتهم واستعاراتهم ورموزهم وأن يتفاعل فيها محاولاً تمثل التجربـة ومـن ثـم فهـم ملابسـاتها.... ليقبض علـى طبيعتها وجمالياتها.....

****أحبك حبين حب الهوى وحباً لأنك أهل لذاكا.***



الهوية القومية

د.عبد الإله أحمد نبهان

يبرز أمامنا في بداية هذا البحث عدد من المصطلحات المتداولة في الثقافة العربية المعاصرة، وكان يمكن استخدامها دون الوقوف عندها، لكنّ اختلاف الباحثين بشأنها تحديداً وتعريفاً وشحناً بدلالاتٍ جديدة يُحتّم الوقوف العابر عند كلٍ منها.

*في اللغة يتساوى التراث والموروث فكل ما هو تراث موروث فالتاريخ موروث إذن فهو تراث.

وأوّل هذه المصطلحات مصطلح (التراث)، وفي اللغة يتساوى التراث والموروث فكل ماهو موروث تراث، ولما كان التاريخ موروثاً فهو أيضاً تراث، وبذلك يندمج التاريخ في التراث، ولكيلا يندمجا وتجنّباً لإشكالات بحثية رأى د.طيب تيزيني1- أن نفرّق بينهما تفرقةً اصطلاحية وذلك بأن نعدّ ما مضى من الأحداث وانتهى ولم يعد له أثرٌ في حياتنا تاريخاً، أما الأحداث التي تركت آثاراً تمتدّ إلى حاضرنا وتؤثر فيه فهي تراث، وبذلك نضع تفرقةً اصطلاحيةً بين التاريخ والتراث، ويكون كل تراثٍ تاريخاً، وليس كل تاريخ تراثاً ضمن هذا المفهوم، ويكون التراث هو الثقافة الموروثة من عاداتٍ وتقاليد وأفكارٍ وقيمٍ قد كانت يوماً وما تزال مؤثّرةً على نحوٍ ما في الحياة المعاصرة.. أمّا ماهو غير مؤثر فإنه يقع ضمن مفهوم التاريخ وسأضرب أمثلة موجزة:

الحرب بين أبي جعفر المنصور وبين الخارجين عليه هي تاريخ لأنها حدثت وانتهت وهي بالنسبة لنا مجرد خبر.. أما حرب صلاح الدين الأيوبي ضد الصليبيين وانتصاره عليهم في حطين فهي إلى جانب كونها تاريخاً تراث أيضاً لأن آثارها لا تزال فاعلةً في ثقافتنا المعاصرة وفي توجّهاتنا وفي خطابنا السياسي والعسكريّ..

الأخذ بالثأر عادة تاريخية لكنها أيضاً تراث لأنها لا تزال فاعلةً حتى يومنا هذا أما الزواج بالمحارم فقد انتهى منذ حرّم ودخل في باب التاريخ الذي حدث وانتهى.

فالتراث الحيّ الفاعل يمكن أن يكون عاملاً مُعيناً وأساسياً في نهضة الأمة كما يمكن أن يكون من بعض جوانبه معرقلاً للتقدم2- باعثاً على الإخلاد إلى الأرض أو مثيراً للفتن والمنازعات، لذلك علينا عند البحث في التراث القديم "العربي والشعبي" أن نراقب الغائية في كل جانب من جوانبه لتحديد موقفنا المعاصر منها على ضوء مصلحتنا الاجتماعية والاقتصادية والقومية والوطنية وذلك لأن التراث "يشكّل تراكماً حضارياً وثقافياً عبر الأجيال والقرون وهو يتضمن العناصر المادية والمعنوية للحضارة كالمعرفة والمعتقدات والفن والأخلاق والصناعات والحِرف وقدرات الإنسان وكل ما يكتسبه من

المجتمع من سلوك متعلم قائم على الخِبر والتجارب والأفكار المتراكمة عبر العصور والتي تنتقل من جيلٍ إلى آخر عن طريق اللغة والتقليد والمحاكاة"3- فالتراث يتكوّن من عناصر مختلفة لا توصف كلّها بالإيجابية ولا توسم كلّها بالسلبيّة، بل إنه فيها ما قد يناسب العصر الحاضر ويدعم التقدّم، وفيها ما يخلّ بمسايرة العصر ويشدّ إلى الوراء ويعرقل حركة التقدّم، لذلك كانت الدعوة إلى إحياء التراث بإطلاقيته دعوةً مهزوزة لا واقعية، وتنبع لا واقعيتُها من الرغبة في إحياء قضايا في غير سياقها المعرفي والاجتماعي وغرس فسائل في تربة لم تعد صالحةً لها؛ إن كل جانب من التراث نطمح إلى إحيائه يجب أن يرتبط بالمعاصرة "الحداثة" بإطلاقيتها وبخدمة قضايانا القومية والوطنية بخصوصيتها وذلك "لأن تقديس التراث ونقله نقلاً عشوائياً يعني العيش على بقايا الماضي وهو موقف سَلفيّ لا ينسجم مع منطق التطور ولا يؤدي إلى الحركة والتغيّر والتقدّم.. كما أنّ رفض الماضي رفضاً مطلقاً لا يجد ما يبرره لأنّ ما في التراث من جوانب مشرقة وحيّة تتوافق مع معطيات الحاضر وتكوّن المرتكزات الأساسية لتقدّم المجتمع وتطوره في المستقبل"4-

ولكي لا نحصر مفهوم التراث العربي في إطارٍ ضيّق يجب أن نذكر أن التراث يضمّ جميع العلوم التي نمت في عصر ازدهار الحضارة العربية كعلم المِلاحة والجبر والبصريات والطب والصيدلة والرياضيات والفلاحة والفلك والعلوم الاجتماعية..

إن ذلك التراث العربي الشامل صار إرثاً مشروعاً عاماً للبشرية كلّها، وقد استفادت النهضة الغربية منه ما استفادت في الملاحة والطب والجغرافيا والفلك والفِلاحة وغير ذلك، ويمكن للعرب اليوم أن يستفيدوا مما يقعون عليه من إيجابيات تنطوي عليها أجنحة ذلك التراث..

وهنا يجب التنبيه على قضية أو قل ظاهرة أضحت شائعة ومستمرة، وهي أن العرب درجوا منذ مطلع عصر النهضة العربية على الاعتزاز بحضارة أجدادهم والتغني بأمجادها حتى أصبح بعضهم يتوهّم أنه حقيقيةً يمتلك هذه الحضارة، والذي ننبه عليه أن العرب اليوم لا يمتلكون أي حضارة وكل ما لديهم إنما هو جانب من ثقافة تلك الحضارة التي كانت لأجدادهم وانتقلت حسب عوامل الضعف والقوة إلى غيرهم.. فهناك فرقٌ كبير بين الحضارة بمنجزاتها المادية والمعنوية (الثقافة) المتكاملة وبين ما تبقّى من شذرات ثقافية من تلك الحضارة.. فحضارة العرب بمعناها المتكامل كانت ثم زالت وانتقلت، لكنّ ثقافتها أو بالأحرى جانب من ثقافتها ما زال باقياً بالتدوين والاستمرار.. إن ذلك التراث الحضاري الذي كان يمثل تقدّماً عملاقاً في عصره وأوانه أصبح الآن مجرّد تاريخ بعد أن أدّى ما عليه واستفاد منه مَنْ استفاد.. فلا نستطيع إذن أن ندعو إلى ما نسميه بإحياء التراث على نحو مطلق، وقد قدّرت الموسوعة الفلسفية هذا الأمر إذ نصّت على أنّ "الاهتمام بالتراث الحضاري مهمة ضرورية وتحتاج إلى موضوعية وعقلانية من جهة وإلى عالمية الفكر الإنساني وتواصله من جهة أخرى. وإن عملية إحياء التراث هي عملية انتقائية تحتاج أولاً إلى استيعاب التراث استيعاباً موضوعياً وذلك عن طريق فهم التراث الحيّ وهضمه وتطويره نحو الأفضل وربطه بالمعاصرة التي تعني استيعاب الحاضر بخصوصياته القومية وربطه بالتراث الإنساني العالمي وخصوصيات العالم المعاصر، ودراسة التراث واستيعابه تعتمد على أسس ومناهج بحث علمية تقوم على مقاييس واضحة وتخطيط دقيق، كما تحتاج إلى اختصاصيين في التراث مهمتهم انتقاء ماهو جيد ومفيد وينسجم مع روح العصر ويكشف عن

***حرب صلاح الدين مع الصليبيين إلى جانب كونها تاريخياً فهي تراث لأن آثارها لا تزال فاعلة في ثقافتنا المعاصرة.**

جوهر التراث القيّم الأصيل".5-

وما تبنّته الموسوعة يوازي في فحواه ما ذهب إليه الدكتور طيب تيزيني في نظريته في التبنّي التراثي والعزل التراثي، فالتبني يعني تبنّي القيم والأفكار والاتجاهات الإيجابية في التراث وهي التي تعزز التقدم والتحرر، أما العزل التراثيّ فيعني تحييد القيم والأفكار التي يمكن أن تعزز التخلف ولا تناسب العصر ويمكن الاحتفاظ بها معرفياً دون إتاحة الفرصة لها للهيمنة على الواقع والتأثير فيه.6-

التراث يتكون من عناصر مختلفة لا توصف كلها بالإيجابية ولا توسم كلها بالسلبية.

أما "التراث الشعبي" فهو حسب التعريف العام: "عادات الناس وتقاليدهم التي يتناقلونها جيلاً عن جيل. ويتكون الجزء الأكبر من التراث الشعبيّ من الحكايات الشعبية مثل الأشعار والقصائد المتغنّى بها وقصص الجن الشعبية والقصص البطولية والأساطير. ويشمل التراث الشعبي أيضاً على الفنون والحرف وأنواع الرقص واللعب واللهو والأغاني أو الحكايات الشعرية للأطفال والأمثال السائرة والألغاز والأحاجي والمفاهيم الخرافية والاحتفالات والأعياد الدينية"7- وقد اقترحت د.موزة عبيد غباش تصنيفاً آخر لعناصر التراث الشعبي يعتمد مفهوم المجموعة متخذاً من الدورة الحياتية مبدأً له:

حياة الإنسان = دورة الحياة البشرية. حياة الزرع. الغوص. المواسم والأعياد والمناسبات والرياضات الشعبية.8-

وقد أشارت الموسوعة العربية العالمية إلى انتقال التراث الشعبي9-، فإنه عندما يهاجر الناس من بلدٍ لآخر لأيّ سببٍ من الأسباب فإنهم يحملون معهم ثقافتهم كما يحملون تراثهم الشعبيّ الذي هو جزء من هذه الثقافة، ويقومون بتكييفه مع بيئاتهم ومحيطهم الجديد، كما ذكرتُ أنّ التراث الشعبيّ لا يُصطنع اصطناعاً، لأنّه في أصله أفكار مختلف الأفراد وتأملاتهم، وهذا التراث يدوم ما دام محتفظاً بإغرائه، أي ما دامت البنية الداخلية لهذا المجتمع تتطلب مثل هذا التراث وما دام هذا التراث يلبّي احتياجات البيئة الاجتماعية في أمثالها الشعبية وأساطيرها وحكاياتها وأغانيها ومعتقداتها الخرافية، فإذا ما تغيّرت حياة الناس وتبدّلت البنى الاجتماعية وتغيّرت القيم فإن التراث الشعبي يصبح تاريخاً ويكفّ عن كونه تراثاً حياً لأن الناس لا يسردون قصصاً ولا يتقيّدون بعادات لا معنى لها بالنسبة لهم.

وهذا ما حدث للتراث الشعبي وفي أزمنة متتالية في أنحاء العالم العربي نتيجة للتطور، فقد حلّ المذياع محلّ "الحكواتي" في المقاهي حيث كان يقصّ على الناس السيَّر الشعبية كسيرة عنترة وتغريبة بني هلال، وجاءت السينما لتشدّ إليها قسماً من رواد المقاهي وتقضي نهائياً على "خيال الظل" وصندوق الدنيا.. وتحولت الأسرة الكبيرة برئاسة الجد إلى أسر صغيرة متباعدة، فقد تغيّر نظام العمل وانتقل الناس من مجتمع زراعي بدائي يهتم بكثرة الأيدي العاملة إلى مجتمع يعتمد الآلة في الزراعة وإلى مجتمع فيه كثرة من العمال تعمل في المصانع، وكثرة من الموظفين تعمل في دوائر الدولة وتدير شؤونها، وكثرة من المعلمين والمدرسين والضباط.. وبذلك نشأت علاقات اجتماعية جديدة ولاسيّما بعد أن كثرت المدارس وانتشر التعليم مبشراً بقيم عصر جديد.. كما كثرت الجامعات وخرّجت المختصين في مختلف المجالات، فحلّ الطبيب المختص محل الطبيب الشعبي، وحل طبيب الأسنان محلّ الحلاّق، والطبيب النسائي محل "الداية" وفي المستشفى حيث تتم الولادة يتمّ الختان صمتاً بلا احتفال، وحلّت مسلسلات الأطفال التلفزيونية محل حكايا الأجداد والجدات، وحلّ مدرس المدرسة المتخصص محل شيخ الكتّاب (الملا) وحلّت المسابقات المدرسية والإذاعة والتلفزيونية ومسابقات الدوريات المختلفة محل

الأحاجي والرياضات القولية للأطفال، وحلّت الرياضة في الأندية وصالاتها محل الألعاب الشعبية كما احتلّت ألعاب الكمبيوتر لدى الأطفال واليافعين المقام الأول.. يمارسونها في صمت وراء مناضدهم في بيوتهم... وهكذا انحسرت معالم التراث الشعبي لصالح عادات جديدة تلائم التطور الحاصل في البنية الاجتماعية والاقتصادية.

أمام هذا الانحسار الهائل لهذا التراث بدأت الأصوات ترتفع هنا وهناك مطالبةً بالحفاظ على هذا التراث الشعبي، فبعضها يطالب بتوثيقه وبعضها يطالب بإحيائه، وبعضها يطالب باستثماره.. وربطوا بينه وبين التنمية كما ربطوا بينه وبين الهوية القومية والهوية المحلية فما الهوية؟

وما المقصود بها؟!

يلاحظ أن كلمة الهوية "Identity" مصدر صناعيّ10- يفيد النسبة إلى "هو" وقد صرح صاحب المعجم الفلسفي بأن "اسم الهويّة ليس عربياً في أصله وإنما اضطرّ إليه بعض المترجمين فاشتقّ هذا الاسم من حرف الرباط، أعني الذي يدلّ عند العرب على ارتباط المحمول بالموضوع في جوهره وهو حرف "هو" في قولهم: زيد هو حيوان أو إنسان. ويقال: هوية الشيء وعينيّتُه وتشخّصه وخصوصيته ووجوده المنفرد له، كلٌ واحد. وقولنا: إنه هو إشارةٌ إلى هويته وخصوصيته ووجوده المنفرد له الذي لا يقع فيه اشتراك، وتفيد الهوية تحقيق معنى الامتياز عن الغير بمعنى إثبات الفرق. قال أبو البقاء في "الكليات": الأمر المتعقّل من حيث إنه معقول في جواب ما هو يسمى ماهيّة ومن حيث ثبوته في الخارج يُسمّى حقيقة، ومن حيث امتيازه على الأغيار يسمّى هوية ومن حيث حمل اللوازم عليه يسمّى ذاتاً"11-.

وذكرت موسوعة الفلسفة "أنه في علم الاجتماع تثار مشكلة الهوية فيما يتعلق بهوية الشخص في الإطار الاجتماعي بأن يشعر بالهوية مع أشخاص المجتمع الذي يعيش وينمو فيه وهو ما يسميه جورج ميد "G.Mead" باسم تعميم الغير "Generaliaed other" واندماج الذات فيه"12-. وهذا ما يُعبّر عنه بالانتماء ويعني انتماء الفرد "الشخص" إلى مجتمع معيّن محدد له سمات خاصة تميزه من غيره من المجتمعات في عاداته وتقاليده وثقافته وغير ذلك من معالم الخلاف الكثيرة بين المجتمعات.

ومن الطبيعي حياتياً والبديهيّ فكرياً أنّ الإنسان ينتمي إلى مجتمعه ويحسّ أن جذوره ممتدة في هذا المجتمع وأنه جزء من كل، ولا يخطر له أن يتساءل: مَنْ أنا، ومَنْ نحن؟ ما دامت الحياة تسير مسيرتها المعتادة وتكرر دورتها المألوفة، وقد تمضي أجيال تتلوها أجيال دون أن يتساءل أحدٌ عن الهوية.. فما الداعي إذن إلى إثارة هذا التساؤل في العالم العربي عامة وفي الإمارات خاصة؟!

لقد طرح التساؤل عن الهوية منذ بداية عصر النهضة العربية في إطار قضية الشرق والغرب والتقدّم والتخلف.. كما ثار التساؤل بشدة في أواخر العصر العثماني في بلاد الشام عندما مارس الطورانيون سياسة متعصبة مجحفةً بحق العرب فارتفع الصوت:

تنبهوا واستفيقوا أيها العرب

فقد طمى الخطبُ حتّى غاصت الركب

فلما علّق الطورانيون مناضلي العرب على المشانق عام 1916 في دمشق وبيروت رفع الزهاويّ العراقي عقيرته:

بني يعربٍ لا تأمنوا الترك بعدها

بني يعربٍ إنّ الذئاب ت صولُ

**التراث العربي إرث شامل استفادت النهضة الغربية منه في*

وتتالت الأحداث واستمرت بلاد الشام وقامت الثورات وجاء الاستقلال وزرعت الدولة الصهيونية في فلسطين.. وتتالت الحروب 48-56-67 وتوّجت الهزائم بهزيمة يونيو /حزيران/ 1967.. وفي مثل هذه اللحظات الحاسمة تثار تساؤلات شتّى حول الهوية القومية والجذور الحضارية والتقاليد الوطنية و "يكاد الانشغال بالهوية والانتماء يكون سمة مصاحبةً لكل صحوة قومية"13- بل لنقل ولكل صدمة ولكل انهيار ولكلّ تغيير عميق يؤدي إلى التصدّع وإلى الخوف من التلاشي والاندثار.. فالعرب الآن عموماً في عصر العولمة يبحثون في قضية هويتهم القومية، ومثقفو عرب الإمارات خصوصاً يشغلهم البحث في الهوية لأسباب جوهرية خاصةٍ بها، وقد عبّرت د.موزة عبيد غباش عن ذلك بقولها: "إننا بالفعل أمام رغبة للبحث عن الهوية الذاتية لمجتمعات الخليج، وتحددت هذه الرغبة من خلال ما نقرؤه ونسمع عنه بل وأحياناً نعيشه، إننا نعيش مرحلة الخوف من اندثار الموروث وضياع الهوية وغلبة الوافد من الثقافات... إننا في مرحلة الضياع... إن مجتمعاتنا تعيش حالة الخوف على الهوية الثقافية وتعيش كذلك على رغبة صادقة في تحقيق وحدة ثقافية عربية وإسلامية واحدة تترك مساحات لتعدديات ثقافية ذات خصوصيات محلية تعبّر ربما عن الإبداعات الخاصة لكل شعب من شعوب الأمة العريقة"14-.

***الاهتمام بالتراث الحضاري مهمة ضرورية وتحتاج إلى موضوعية وعقلانية من جهة وإلى عالمية الفكر الإنساني وتواصله.**

وتطرّق محمد المرّ إلى مشكلة فقدان الهوية الوطنية فرأى أن "أهم العوامل التي تسببت ببدء وانتشار ظاهرة فقدان الهوية الوطنية هو عامل الاختلال الكبير في تركيبتنا السكانية، ويكفي أن نلقي نظرةً فاحصةً على أرقام الإحصاءات السكانية التي أجرتها مؤسساتنا الحكومية في الإمارات خلال ربع القرن الفائت من تاريخ وطننا لندرك كيف تفاقمت واستفحلت تلك الظاهرة الخطيرة وكيف تحوّلنا تدريجياً إلى أقليةٍ في وطننا، وكيف تزايدت الأقليات القومية الأخرى في بلادنا، هذه القوميات التي تختلف عنا بلغاتها وثقافاتها وأديانها وطوائفها، ولاشك أنه من السذاجة والغفلة الكبيرتين أن نتصوّر أنّ هذا الوجود السكانيّ الأجنبيّ الكثيف والذي يتزايد باستمرار سوف يمرّ مرور الكرام ولن يلمس هويتنا الوطنية إلا بلمسٍ خفيف هيّن يشبه لمس ريش صغار الطير"15- وأشار إلى هذه المسألة أيضاً الباحث عادل محمد الراشد ولكن في سياقٍ آخر فقد رأى أنه في ظلال "الحداثة وما بعد الحداثة والعولمة والقرية الإلكترونية وغير ذلك من أسماء الاجتياح العظيم يتمّ تمزيق تفاصيل الحياة بكل ما تحمله من رموز وثقافات وأنماط حياة فتكون النتيجة فصلاً لمراحل العمر وبالتالي انفصام في الشخصية القومية أو الوطنية وتلويث للهوية الثقافية والاجتماعية وتشويه للنفس من داخلها"16-.

إن مشكلة الهوية القومية والوطنية ليست مشكلةً خاصة بالإمارات كما قد توحي المقبوسات السالفة الذكر، بل إنها مشكلة عربية عامة اكتسبت حدة طاغية لدن عرب فلسطين بعد الاحتلال الصهيوني عام 1948 سواء منهم القاطن واللاجئ"17-، كما تكتسب حدة طاغية في دول التعاون الخليجي بسبب الخلل في التركيبة السكانية ضمن إيقاع سريع متسارع للتطور نحو مجتمع استهلاكي تغيب فيه وتحتجب معالم الثقافة المشتركة التي كانت سائدة من قبل بما فيها مظاهر التراث الشعبي من عادات وتقاليد، ويضيع فيه السكان الأصليون في بحر متلاطم من القوميات والأجناس الأخرى. وعلى كل حال فإن البحث في الهوية ينطلق من نقد الذات أولاً وذلك بغية الوصول إلى المعرفة لأن

"نقطة الانطلاق النقدي المحكم هي وعي المرء لما هو حقاً وهو أعرف نفسك"18- لأن هذه المعرفة هي السبيل إلى إيقاظ الوعي بالهوية التي هي إحساس بالانتماء من حيث المبدأ، لكنها تكتسب أهميتها من كونها تشكل تحريضاً على الفعل ومحفّزاً على العمل، فالإحساس بالهوية ليس مطلوباً لخلق إحساسٍ متراخ يعقبه إخلاد إلى السكينة، بل إنه ذو وظيفة غائية تحرض على الحركة وإثبات الوجود في حومة الصراع وخصوصاً أمام هجمات "الآخر" الذي جعل همّه إلغاء هذا الوجود أو تجاهله أو تشكيله على الصورة التي يحبّ أن نكون عليها.

وفي سبيل إحياء الهوية القومية وإعادة تشكيلها يعمل المثقفون العرب على مختلف الجبهات وفي خطوط متوازية ذات هدف واحد، فهناك العمل على مستوى التراث العربي الإسلامي أدبياً ولغوياً وفكرياً، وهناك العمل على مستوى التراث الشعبي بكل فروعه إحياءً وحفظاً وتسجيلاً، ويرافق ذلك كلّه إنتاج إبداعي في مختلف الأجناس الأدبية شعراً وقصة ورواية ومسرحية وهي كلها تعالج قضية الهوية القومية بأبعادها المختلفة مستخدمةً التاريخ والمشاعر المشتركة والآمال الواحدة والأخطار والمصالح المشتركة، مذكّرةً بوحدة اللغة والقيم العليا لما لذلك من أثر في إحياء الإحساس بالهوية المشتركة، أي الإحساس بالذات والتخلص من مشاعر الدونية والخزي أمام الآخر. إضافةً إلى الكتب الكثيرة التي اتجهت مباشرةً للبحث في مسألة الهوية، تلك القضية التي هي الآن الشغل الشاغل لجمهرة المفكرين والمثقفين العرب.

وفي البداية كان إصلاحيو عصر النهضة العربية قد اتجهوا إلى نشر التعليم وإحياء التراث العربي القديم المتّسم بالحيوية والصدق وبجزالة اللغة... وكان هذا الإحياء اللغوي ضرورةً هامة في رأيهم للقضاء على ركاكة عصور الانحدار وعلى الزيف الغالب والقصور التعبيري الناتج عن الهوّة الواسعة بين اللغة والحياة، فكان إحياءُ دواوين الفحول وكتب الأدب الكبيرة كالكامل للمبرّد والعِقْد لابن عبد ربّه والأغاني للأصبهاني ولسان العرب لابن منظور وغيرها وغيرها. وعلى خطّ موازٍ وفي الوقت نفسه أصدر أولئك الإصلاحيون صحفهم التي تعالج مشكلات حياتهم وتكتب في الموضوعات العلمية والاجتماعية والسياسية بلغةٍ فصيحة سليمة سهلة نوعاً ما، وصارت تزداد سهولةً ومرونةً مع الزمن.. وعلى خط ثالث مواز كان الإصلاحيون يترجمون أمهات الكتب عن اللغات الأخرى "الفرنسية والإنكليزية" كما أعادوا ترجمة كتب أرسطو وأفلاطون بالعربية السمحة الجميلة.. وعلى خط رابع موازٍ كان الإصلاحيون يسهمون في التعليم ونشره في مختلف مستوياته.. وهكذا عادت العربية لغة الحياة وقضاياها ولغة العلم والإعلام وصارت بعض الجامعات تدرّس العلوم كافة بالعربية... هذه العناية الكبيرة بالعربية جعلها البؤرة المركزية في قضية الهوية القومية، والمرتكز الأساسيّ في مقومات القومية العربية... وقد استمدت اللغة هذه القيمة الكبرى من التراث العربي الإسلامي فهي لغة القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وهي خزّان القيم العربية وهي المرجعية التي كتب بها العرب المسلمون كلّ تراثهم الحضاري.. هذا التراث الضخم الذي رأى فيه بعض المفكرين المعاصرين أساساً مقبولاً بل ضرورياً لإحياء الهوية القومية وتثبيتها ونشر الفكر المتعلق بها المؤيد لها.. ولدى هذه النقطة حدثت الانشقاقات الكبرى بين المفكرين حول فكرة ماذا نأخذ من التراث وماذا ندع.. ماذا نحيي وماذا نميت.. وإلى أيّ حدّ تكون صلتنا بالماضي.. أي جانب من جوانب التراث يصلح

*التراث الشعبي هو عادات الناس وتقاليدهم التي يتناقلونها جيلاً عن جيل.

*تغير حياة الناس وتبدل البنى الاجتماعية وتغير القيم جعل من التراث الشعبي تاريخاً وكف عن كونه تراثاً حياً.

للتبني والإحياء.. إن التراث قد اشتمل على ما اشتملت عليه حياة الماضين في ظروف تغيّرت وقيمٍ تبدّلت وتطورت.. وقد اتجه بعض المفكرين اتجاهاً كلياً إلى الماضي بوصفه تراثاً صالحاً ونادى آخرون بالتروّي والتفكّر لإقامة الصلة بين متطلبات عصرنا وبين عناصر من التراث منتقاةٍ تصلح للإحياء.. ودعا بعضهم إلى القطيعة المطلقة مع التراث بوصفه تراث حدثٍ منصرم ذهب زمانه ولم تعد له أية ضرورة في المجتمع الحديث والمعاصر وقد عبر عن هذا الاتجاه علي أحمد سعيد المعروف بـ "أدونيس" بقوله: "ما نطمع إليه ونعمل له كثوريين عرب هو تأسيس عصر عربي جديد، نعرف بادئ ذي بدء أن تأسيس عصر جديد يفترض بادئ بدء الانفصال كلياً عن الماضي، نعرف كذلك أن نقطة البداية في هذا الانفصال –التأسيس– هي النقد، نقد الموروث ونقد ماهو سائد شائع، لا يقتصر دور النقد هنا على كشف أو تعرية ما يحول دون تأسيس العصر الجديد وإنما يتجاوزه إلى إزالته تماماً، إنّ ماضينا عالمٌ من الضياع في مختلف الأشكال الدينية والسياسية والثقافية والاقتصادية، إنه مملكة من الوهم والغيب تتطاول وتستمرّ، وهي مملكة لا تمنع الإنسان العربيّ من أن يجد نفسه وحسب، وإنما تمنعه كذلك من أن يصنعها"19–.

وقد أثارت الدعوة إلى القطيعة التراثية المفكرين العرب من مواقعهم المختلفة ونظرياتهم المتعارضة للدفاع عن التراث وتبيان ما فيه من مقومات إيجابية ومن سلبيات مما عبّد الطريق وهيأ لظهور دراسات غنية موضوعها البحث في التراث العربي من وجهات نظر مختلفة يمكن أن نشير إلى بعض أعلامها في هذه الدراسة الموجزة20–.

ويكاد لا يختلف أحد من هؤلاء –على الرغم من الخلافات الكبيرة بينهم– في أنّ الهوية القومية يجب أن تمتدّ بجذورها إلى التراث العربي الإسلامي، وفي أنّ اللغة العربية عامل هام من عوامل توحيد الهويّة، ولذلك فإنّ أي دعم وتشجيع للعربية في التعليم والإعلام والنشر إنما هو تدعيم للإحساس بالهوية القومية وإحيائها وإذكاء جذوتها وهذا بدوره تقريب للمسافة بين البلدان العربية التي باعدت بينها ظروف وعوامل لا يدَ لها فيها، ويجعل إدوارد سعيد من مهام المثقفين العملَ على تنمية الإحساس بالهوية: "ويفترض بدور المثقفين أن يكون العملَ على مساعدة جماعة قومية لزيادة إحساسها بشعور الهوية المشتركة وهو على النحو المشار إليه شعور سام جداً"21–.

وأترك التراث العربي إلى التراث الشعبيّ الذي أُشيرَ إلى مكوّناته وإلى علو الأصوات الداعية إلى إحيائه بوصفه مرجعاً يفصح عن خصوصية الهوية المحلية مقابل الهوية الشاملة "الهوية القومية"، دون أن يكون أحدهما معارضاً للآخر بل إنه مكمل داعم له. ونجد الاهتمام بالتراث الشعبي يعمّ الوطن العربيّ، فقد صدرت المجلات وكتبت الدراسات المختصة به في كل قطر عربي، فمن مسجلٍ لحكايات الجدّات ومن مسجّل لأغاني الأفراح وأهازيجها ولعادات الأعراس ما يسبقها ويجري فيها ويلحق بها.. ومن مدوّن لذكريات "الكُتّاب" وشيخ الكُتّاب "الملا" ومن مذكّر بالعادات الرمضانية ومجالس رمضان ومن منشئ لفرقةٍ تقدّم الرقصات الشعبية وما يصاحبها من الأغاني ومن مشجع للشعر المحليّ " الزجل.. النبطي".. وهكذا نال التراث الشعبي من العناية القدْرَ الكبير جمعاً ودراسةً ومحاولات إحياء، وربط بعض الباحثين بين التراث الشعبي وبين الهوية القومية فالباحث محمد رجب السامرائي يشير إلى "أهمية الفولكور في الحفاظ بصورة أو بأخرى على الشخصية القومية" ويقول: "ولهذا نرى الشعوب التي تتعرض للحروب تتشبث دائماً بجذورها في

استكمال المعرفة التاريخية من أجل تعميقها وتوسيع دائرة معرفتها" ويرى أيضاً أنّ أمةً بدون تراث لا قيمة لها لأن "هويتها القومية تستمدّها من الجذور الموغلة في الماضي لتمنحها ديمومة البقاء وقبساً من عمر الخلود عبر توالي الأيام"22- ويدعو الباحث خلف عبد الرحمن الرميثي إلى العناية بالتراث الشعبي للاستفادة من معانيه النبيلة وقيمه العالية يقول "والآن فإن الدعوة موجهة إلى المختصين والدارسين والباحثين لإعادة النظر في التراث الشعبي المشترك وتحقيق المزيد منه وإعادة نشره وتعريف الأجيال به وبما يحفل به من معانٍ نبيلة وقيمٍ عالية وطرافة وملاحة، وبالتالي تحقيق المزيد من الإفادة والاستفادة من التراث الشعبي الجميل"23-. كما يدعو مرةً أخرى إلى "إنشاء المزيد من المواقع الخاصة بالتراث المحلي الإقليمي والعربي على الأنترنيت" ويدعو أيضاً إلى "إنشاء المزيد من المراكز البحثية والجمعيات الشعبية التي تعنى بالتاريخ والتراث لما لها من فوائد في الحفاظ عليهما والإسهام إلى ترك مساحة للتعدديات الثقافية داخل الثقافة العربية والإسلامية وقد عنت بتلك التعدديات مظاهر التراث المحلي25- كما أنّ الشيخ محمد بن أحمد بن الشيخ حسن صنف كتاباً عن العادات والتقاليد في دولة الإمارات "إحياءً لتراث الوطن المجيد في العادات والتقاليد"26- وذلك بغية "إحياء داثرها والأخذ بالأمثلة التي فحواها يوقظ الغافل وينبّه الجاهل ويشحذ الفكر ليصل إلى غاياتها ويعتز بسلفٍ ظهرت هذه الأمثلة (الأمثال) على ألسنتهم موجزة الألفاظ كثيرة المعاني"27-وقد تأسف الشيخ في كتابه على عادات كثيرة بادت، فمن ذلك أنه وجد "أنه من المؤسف جداً أن علم مواضع الكيّ كاد أن يتلاشى اعتماداً على الطب الحديث"28- ثم يسترسل في نص طريف متحدثاً عن تفوق الكيّ على الطب الحديث الذي فشل -حسب تعبيره- في كذا وكذا.. من حيث نجح الكيّ في مداواة هذه الأشياء نجاحاً باهراً؟!!

أمام هذه الدعوات إلى جمع التراث الشعبي وحفظه وصونه وربطه بمفهوم الهوية برزت أصوات أخرى تتساءل: لمَ التراث؟ وعلى هذه الضفة نرى الباحث عبيد بن علي بن بطي يكتب: "التراث، لماذا" وقد لاحظ "أنّ التراث يشكل في حياتنا الحاضرَ الغائب" وأننا "ما نزال نتشبث بالماضي كوسيلة للتخلص من مسؤولية الحاضر وبعيداً عن التفكير في المستقبل" وأنه "قد كثر في الآونة الأخيرة الحديث عن التراث وعن مدى الأهمية التي نسبغها عليه والحاجة الملحّة إلى جمعه وصونه وحفظه، ولكن لم نسمع حتى الآن عن: ماذا سنفعل بهذا التراث بعد أن نجمعه ونبوّبه ونصونه ونحفظه" ثم يدعو "إلى إنشاء هيئة حكومية تستطيع توجيه استخدام التراث لخدمة قضايانا المصيرية ودفع عجلة التنمية إلى الأمام خاصة تنمية الإنسان الذي يعي أهمية الماضي وفي نفس الوقت يتطلع إلى المستقبل لا يتأتى ذلك إلاّ بإدراك هذا الإنسان لأهمية تاريخه وتراثه"29- وواضح هنا أن ابن بطي لا يحصر حديثه بالتراث الشعبي فقط وإنما يقصد بحديثه التراث عامة بما فيه الشعبي منه، ويقدّم تساؤلات مشروعة ومنطقية تفرضها ضرورة الحاضر ومتطلبات المستقبل كما يفرضها النسق الاقتصادي التنموي الذي فرض نفسه على مقومات الحياة المعاصرة.. ويبرز هذا واضحاً أيضاً فيما قدمه الباحث بلال ربيع البدور30- من ربطه للتراث الشعبي بالسياحة وبالترويج لها: إن التراث هنا هو صور من الماضي، يذكّرنا بعاداتنا وتقاليدنا لكنّه يدرّ علينا ربحاً مادياً من ريع متاحف التراث الشعبي وبرامج التراث السياحية والمنتجات التراثية التي يحلو للزوّار والسياح

*الهوية اسم ليس عربياً في أصله وإنما اضطر إليه بعض المترجمين فاشتق هذا الاسم من حرف الرباط "هو".

العرب الآن عموماً في عصر العولمة يبحثون في قضية هويتهم القومية لأسباب جوهرية.

حملها معهم إلى بلادهم للذكرى أو للإهداء أو لتزيين بيوتهم بلوحاتٍ طريفة، يقول: "وعلى دوائر التنمية والترويج السياحي أن ترتبط بمؤسسات التراث والفنون الشعبية لتقدّم برامج جاذبة للسياحة، وأن تركز على المهرجانات والكرنفالات التراثية الشعبية في فترة الشتاء مما سيساعد كثيراً في اجتذاب اهتمام السياح لتكون السياحة بديلاً من البدائل الاقتصادية التي نسعى إليها، فثمة دول تعتمد السياحة مصدراً رئيساً في الدخل القومي" كما ينص بصراحة على ضرورة المنتجات الاقتصادية ذات الصفة التراثية ويأسف أن دولة الإمارات فقيرة جداً في هذا الجانب، فهو يلحظ "أنه لا تزال الحاجة ماسّة إلى الاهتمام بجانب مهم يتمثل في رفد الأسواق المحلية بالمنتجات التراثية، إن السائح الذي يقوم بزيارة بلدٍ ما يحرص على أن يقتني منه هدايا رمزية للذكرى "سوفوتيرز" وأسواقنا مليئة بهذه الهدايا، ولكنّ المؤسف أنها من صناعة بلدان شرقي آسيا فلا نلمح فيها هوية ولا شخصية الإمارات فلا تسجل للسائح زيارته للبلد"31-.

من هذا الاستقراء للآراء المتعلقة بالتراث والتراث الشعبي وتحديد مفاهيمها نستطيع أن نحدد الغايات التي نستشرف إليها من الاهتمام بالتراث وجمعه وحفظه وتدوينه بأربع غايات:

1-الغاية المعرفية.

2-الغاية الإحيائية.

3-الغاية الاستثمارية.

4-الغاية القومية الوطنية.

وإن التقسيم الغائي هذا لا يعني الفصل بين غاية وأخرى نظراً للاتصال الوثيق فيما بينها، فالغاية الاستثمارية مثلاً لا يمكن تحققها منفصلة عن الغاية المعرفية، والغاية القومية الوطنية هي بطبيعتها غاية استثمارية وتعتمد على المعرفة أيضاً، وقل مثل هذا في الغاية الإحيائية المرتبطة بالاستثمارية والمعرفية والقومية، ولكن منهجية التحليل تقتضي مثل هذا التقسيم، وسأدمج الكلام عن التراث العربي الإسلامي والتراث الشعبي معاً باعتبار التكامل وعدم التعارض فيما بينهما.

الغاية المعرفية:

تمثل المعرفة التراثية الأساس الذي تقوم عليه سائر الغايات، فلكي ندمج التراث العربي والتراث الشعبي في عملية التنمية علينا أن نعرفهما أولاً، وبناء على هذه المعرفة نستطيع تحديد ما نريده من هذا التراث أو ذاك، ونستطيع تحديد ماهو مفيد لنا، إذ من المعروف أن كلاً من التراث العربي الإسلامي والتراث الشعبي يشتمل على كمٍّ كبير خلفته الأيام والعصور الغابرة والأجيال المتتالية، فهناك عادات وتقاليد وقيم متراكمة يتفق بعضها وبعض في مواضع ويتناقض في مواضع لأنها مخلفات عصور مختلفة، فكيف ينظر الباحث إلى هذا الكمّ وكيف يتعامل معه؟

هناك ضرورة المعرفة أولاً، وهي في بداياتها اطلاع شامل متعمق على عناصر التراث موضوع الدرس، فمهمة الباحث أن يعرف وأن يعرّف إذا كان ذلك ضرورياً، وهنا تبرز مشكلة نظرة الباحث وطبيعة ثقافته وتوجهاته، وإذا كان مثل هذا الأمر معقداً جداً فيما يتعلق بالتراث العربي الإسلامي فإنه يبدو ألطف بكثير في مجال التراث الشعبي، لأننا هنا إنما نحاول تسجيل الواقع الموضوعي حيث يمكن ذلك دون أن نحاول تفسيره بالأسطوريات أو غيرها لأن التفسير يأتي بعد التسجيل الموضوعي، ويكون تعميقاً للمعرفة ورفداً لها واستغلالاً لمعطيات العلوم الأخرى، أو لنقل إنه ربما كان التفسير يشكل فرعاً مستقلاً هو أدخل في الأنثروبولوجيا

(علم الإنسان) منه في أي علم آخر، وربما تداخل الأمر عند بعض المؤلفين الذي يقرنون الظاهرة بمحاولة تفسيرها، وعلى كل حال فإن عملية المعرفة تعتمد على الجهود التي بذلها أولئك الأفراد أو المجموعات من الذين سجّلوا الذكريات وصوّروا بقايا البيوت وكتبوا عن رحلات الغوص وعن الطب الشعبي وعن ألعاب الأطفال والكبار وعن ألبسة الرجال والنساء في شتى المناسبات وعن المواسم والأعياد وطرق الاحتفال بها وعن الأطعمة وأنواعها وكيفية الولائم وما يقترن بها من رسوم وتقاليد، وقد كنت أشرت إلى أن د. موزة عبيد غباش اختارت أن تبدأ من دورة الحياة وآثر نجيب عبد الله الشامسي أن يكتب عن الألعاب والألغاز الشعبية وتحدث الشيخ محمد بن أحمد حسن عن مجمل العادات والتقاليد وقدّم طائفةً من الأمثال الشعبية التي كانت شائعة وفسّرها.. هذه الجهود المتمثلة في الجمع التسجيلي المصوّر هي التي تقدّم للباحث المعرفة وتساعده على اتخاذ الموقف المناسب عزلاً أو تبنياً.. ما الموقف من (الزار) مثلاً؟ ما الموقف من المداواة بـ "الكيّ"؟ أيمكننا حقاً أن نستجيب لأولئك الذين يدعون إلى إحياء التراث على نحو إطلاقيّ؟

إن أي تراث أو فكر أو منظومة قيمة ندعو إليها ونزينها إنما هي بحاجة إلى حامل اجتماعي يتبنى الفكرة وينهض بها، والحامل الاجتماعي لا يتبنى أي أفكار أو تراث ما لم تكن هناك حاجة حقيقية إليه، حاجةٌ نابعة من تكوين هذا الحامل، من حاجاته الاقتصادية ومن حركة السوق، ومن طبيعة حياته الاجتماعية الواقعية.. مثل هذا الربط بين التراث وبين الحامل الاجتماعي ينبه الباحث إلى ضرورة التفكّر والتدبر قبل أن يدعو إلى إحياء التراث بعامة، أو إلى إحياء شيء محدّد.. ففي مجتمع الإمارات كانوا يحتفلون ... وقد يبالغون في ذلك.. ونحن الـ... نتبنى تلك الصورة الاحتفالية كما كان عليه الأمر لأن الأحوال الاجتماعية قد تغيّرت وليست هناك ضرورة تدعو إلى إحياء ذلك التقليد وإن كان قد يفيد في مشهد مسرحيّ مثلاً، وبالمناسبة فإن الاحتفال بختان الذكور كان شائعاً في البلدان العربية وأصبح الآن مجرد ذكريات قد يستفاد منه في أعمال فنية تصور الماضي.. إن المعرفة العميقة بأحوال الماضي والحاضر هي التي تحدد للباحث العناصر الإيجابية التي يمكن تبنيها والظواهر السلبية التي يجب عزلها وتحييدها..

*** علينا إحياء قيم التحابّ والتواصل الاجتماعي بعد أن عصفت بها قيم المجتمع الجديد وفقدت – أو كادت – حاملها الاجتماعي.***

الغاية الإحيائية:

إن الرغبة في إحياء جانب من جوانب التراث يجب أن تبنى على المعرفة التي تمكّن الباحث أن يتخذ موقفاً من ظاهرة ما في التراث أو التراث الشعبي:

الموقف الأول: هو الإحياء بمعنى العناية ببعث الظاهرة التراثية في جوهرها وليس في شكلها.

الموقف الثاني هو العزل بمعنى تحييدها وعزلها عن مجال التأثير والاكتفاء بتسجيلها لتكون مصدراً معلوماتياً لأمور يمكن الاستفادة منها في مجالات متنوعة دون أن تتضمن هذه الاستفادة دعوة إلى الإحياء وسأضرب بعض الأمثلة:

يمكن أن نحيي عادة ركوب الخيل والجمال وإجراء السباق ضمن أندية رياضية وبشروط الرياضة وقوانينها. وهذه الرياضة يمكن لها أن تستمر في الأندية وفي المواضع الصالحة لها على الرغم من حلول السيارة محل الحصان والجمل.. فالرياضة مفيدة أولاً والسباق يشكل اجتذاباً لآلاف الناس لمشاهدته وتشجيع المتسابقين وللترويح عن النفس، كما أن السباق ... بل يجب أن يكون له طابع

مجتمعاتنا تعيش حالة الخوف على الهوية الثقافية مع رغبة صادقة في تحقيق وحدة ثقافية عربية وإسلامية.

استثماري سياحي. فالإحياء يتجه إلى إحياء ما يتّفق مع مقومات العصر والمجتمع ولا يتعارض معه ويحقق متطلبات اجتماعية كما يمكن أن يحقق ريعاً استثمارياً..

لنا أيضاً أن نحاول إحياء قيم التحابّ والتواصل الاجتماعي بعد أن عصفت بها قيم المجتمع الجديد وفقدت –أو كادت– حاملها الاجتماعي، ولكن المشجّع على إحيائها أن المجتمع لا يتنصّل منها بل يدّعي احترامها ويدّعي الحنين إليها وهذه يمكن نفخ الروح فيها في المجالس واللقاءات...

أما مالا يمكن إحياؤه مثلاً فهو رحلة الغوص، فقد ذهب زمانها، وحلّ اللؤلؤ اليابانيّ الصناعي محل اللؤلؤ الطبيعي، وقد كان لمهنة الغوص أثر بالغ في الحياة الاجتماعية والاقتصادية، وخلّفت تراثاً شعبياً من القصص والأخبار، كما خلفت لغةً خاصة بها ذات مصطلحات مهنية.. وهذا كله يمكن حفظه وتسجيله واستغلاله، فيمكن أن يستغل متحفياً وتلفزيونياً ومسرحياً وقصصياً..

كما يمكن أن يكون مجالاً خصباً لإبداع الأدباء كما يمكن أن يستغلّ اجتماعياً لتذكير الأجيال الجديدة بمعاناة الآباء والأجداد ويمكن... ويمكن... لكنّ الذي لا يمكن قطعاً إنما هو إحياء مهنة الغوص في الظروف الراهنة.

وكذلك تلك الألعاب الشعبية التي كتب عنها الباحث نجيب عبد الله الشامسي ونشر معها صوراً توضحها فهي ألعاب كانت وانقضى أمرها بسببٍ من التطور الاجتماعي، وهذا الأمر يصدق على مجتمع الإمارات وغيره من المجتمعات العربية فألعاب الأطفال واليافعين الشعبية في بلاد الشام اندثرت كلها مفسحة المجال لكرة القدم وكرة السلة وغير ذلك من ألوان الرياضة، كما حلّت ألعاب الحاسوب اليوم محل كثير من الألعاب الأخرى إضافةً إلى الوقت الذي يقتطعه التلفزيون يومياً من أوقات الأطفال والكبار.. لقد انتهت تلك الألعاب الشعبية من الإمارات وغيرها ولنا أن نحتفظ بصورها وأدواتها ويمكن تمثيلها وتسجيل أشرطة سمعية وبصرية عنها نزوّد بها المتاحف والمدارس للذكرى ويمكن الاستفادة منها في المسلسلات التلفزيونية والمسرح.. كما يكن أن تشكّل فرقة للفنون الشعبية تتقن هذه الألعاب أو بعضها لتقديمها في المناسبات الاجتماعية والمواسم السياحية بوصفها من سمات الخصوصية.

الغاية الاستثمارية:

إن عمل الإنسان في مجالاته الحياتية كافةً إنما يهدف إلى الاستثمار سواء أكان هذا الاستثمار معنوياً أو مادياً، والباحثون في التراث العربي الإسلامي إنما يستهدفون استثمار هذا التراث في مجالات معنوية شتّى، وكذلك شأن العاملين في التراث الشعبي، مع وجوب الإشارة إلى أن الاستثمار المعنوي له أهداف مادية كبرى أيضاً، وسأعرض فيما يلي للغاية الاستثمارية في الحفاظ على مظاهر من التراث الشعبي.

إن المحافظة على بعض مظاهر التراث الشعبي أو إحياءها على نطاق احتفالي يجب أن نربطه بالمنفعة المادية فتكون هي الحاملَ له الحافظ لجوانبه المرتبطة به حياتياً ووظيفياً كما هو الشأن، في تربية الخيول وسباقها والهجن وسباقها، كذلك فإن المنتجات التراثية المحلية مما يشتريه السياح عادة أو يحمله المواطنون معهم كهدايا تعبر عن الخصوصية يجب أن تكون ذات مردود ماديّ يشجّع المنتج على الإنتاج وبائع المفرّق على طلب البضاعة بغية الربح، وهي في الوقت نفسه دعاية للبلد وترويج لاسمه، كما إن

هذا نفسه إنما هو إحياء لبعض الصناعات المحلية بإيجاد سوق لها ودعمها.. وكذلك يمكن أن نعامل الحكايات الشعبية فنسجّلها ونطبعها مصورة مشوّقة ونسوّقها ونستعين بها في مجالات الإنتاج الفني..

وغنيّ عن القول أن المعالم الأثرية كالقلاع والحصون والقصور وما شابهها من أوابد التراث هي إلى جانب كونها شواهد على قِدم الأمة وعظمة تاريخها... أقول هي مادةُ استثمار يمكن أن تشكل مصدراً للدخل القومي فهي مقصد السياح وهي في الوقت نفسه سوق تعرض فيها منتجات التراث الشعبي مع المطبوعات السياحية المصوّرة المتقنة التي يمكن أن ترفق بتسجيلات صوتية فتكون مصدراً للاستثمار وللدعاية وباباً لنشر معالم ثقافة البلد وتاريخه وتعريف الآخرين به.

المهم في القول أن الغاية الاستثمارية يجب ألاّ تكون بعيدةً إطلاقاً عن ذهن المتحمسين للتراث الشعبي وجمعه وتسجيله أو الداعين إلى ذلك لأنه إذا كان هدفنا هو الجمع والتسجيل فقط فإن هذا الهدف سيتحقق بسرعة وينتهي الأمر وإنما يطمح الداعون إلى جمع التراث إلى أمرٍ حيويّ حركي متجدد لذلك يجب أن يرتبط كل هدف بهدف يليه، ولا يحرك الأهداف وينشطها مثل الاستثمار والمنافع المرتبطة به، لذلك كان تساؤل الذين قالوا: لمَ التراث؟ تساؤلاً مشروعاً ومحقّاً في بابه.

الغاية القومية الوطنية:

إن العناية بالتراث العربي الإسلامي ترتبط بغاية قومية شاملة فحواها إحياء الإحساس بالانتماء إلى الأمة العربية وتغذية هذا الإحساس بفيضٍ من المشاعر الموحّدة المتولدة من وحدة التاريخ ووحدة اللغة والأرض والأصل المشترك والحضارة الواحدة ذات القيم الإنسانية النبيلة.. فبذلك يشعر العرب في بلدانهم المختلفة بأنهم أمة واحدة، وأنّ عليهم تجاوز هذا التمزّق إلى ضروبٍ من الترابط والتقارب تخدم مصالحهم وتوحّد كتلهم الصغيرة في كتلة لها وزنها ولها كلمتها ويحسب حساب مصالحها..

إن هذا الإحساس بالانتماء إلى الوطن الكبير لا يتم إلا عبر الإحساس بالانتماء أولاً إلى الوطن الصغير الذي ولد فيه الإنسان وترعرع وارتبط بذكرياته، ومن هنا يبدو مشروعاً استخدام التراث الشعبي في غرس الإحساس بالمواطنة، بمعنى أن التراث العربي الإسلامي يشكل مقولة عامة ندخل بها جميعاً حيّز الانتماء القومي، والتراث الشعبي هو مقولة خاصة تنمي الإحساس بالانتماء الوطني الخاص دون أن يتعارض أو يتناقض مع الانتماء العام، فالجزء يجب أن ينسجم مع الكل، فارتباط الإنسان بمنزله لا يلغي ارتباطه بحيّه، وارتباطه بحيّه لا يلغي ارتباطه بمدينته... وهكذا. فالتراث الشعبي يُعنى بإحياء الإحساس بالخصوصية، خصوصية الانتماء إلى الوطن الصغير بجانب الانتماء إلى الوطن الكبير، ويكسب هذا الأمر أهمية خاصة في مجتمع الإمارات بسبب ماهو حاصل في التركيبة السكانية، لذلك كان الحفاظ على مظاهر جماعية من التراث الشعبي تمنح الإحساس بخصوصية الانتماء إلى وطن له تقاليده وعاداته وثقافته المختلفة عما هو وافد وتمتّن الروابط بين المواطن ووطنه، على أنه يجب أن لا نبالغ في التركيز [على التر]اث الشعبي مبالغةً تصرفنا عن [...]لنا عن الانتماء الأساسيّ، فإذا [...]حوٍ ما بالشعر العامي فيجب أن [...]ال على عنايتنا بالشعر الفصيح

التراث العربي الإسلامي يشكل مقولةً عامةً ندخل بها حيّز الانتماء القومي.

* التراث العربي الإسلامي والتراث الشعبي كلها مادة بين أيدينا يجب أن نحسن التصرف بها.

الذي يربطنا بإخواننا العرب وبتراثنا القديم.

والآن وبعد ما تقدّم نقول: هذا التراث العربي وهذا التراث الشعبي من أي زاوية ننظر إليه أو إليهما؟ أمن زاوية التبجيل والتقديس أم من زاوية التعامل العقلاني الموضوعي؟

إن النظر إلى التراث والتعامل معه ينبغي أن يكون من موقعنا المعاصرين خلال مصالحنا، فإذا كان في التراث ما ينفعنا تبنيناه وأحييناه ضمن الغايات المحددة له، وإذا كان فيه ما تجاوزه الزمن وماهو ضارّ بمصالحنا –والسمعة مصلحة أيضاً– عزلناه ونحيناه جانباً وتركناه للبحث المعرفي والتحليل مما يمارسه المختصون في مجالاتهم.. فالرؤية هي أن ننطلق من المعاصرة إلى التراث وليس العكس، أي يمكن أن نستلهم من التراث ونتبنى ما يوافقنا وليس علينا أن نفرض على أنفسنا قيماً من التراث لا علاقة لها بالمعاصرة، فالعلاقة مع التراث يجب أن تكون علاقة نقدية عقلانية وليس علاقة استلابية إعجابية لا عقلانية "فالخطابة الحماسية عن أمجاد ثقافتنا (نحن) أو انتصارات تاريخنا (نحن) لا تستحق طاقة المثقف"32– ومن خلال هذا المبدأ يمكننا أن نستفيد من التراث وأن نستخدمه مادياً ومعنوياً، فالمعرفة يجب أن تمنحنا مزيداً من الحرية، والحرية يجب أن تزيدنا رسوخاً في المعرفة وقدرة على التصرف، وبذلك نكون مستخدمين للتراث صانعين للتاريخ لا عبيداً له، فليست الأصالة أن نكون كما كان أجدادنا أو نعيد إنتاج الحياة التي أنتجوها يوماً ما، أو نفرّ إليها في أحلامنا فراراً، رومانسياً هرباً من مشكلات الحاضر ونجترّ الحنين إليها، بل الأصالة هي أن يكون لدينا من المقومات الذاتية والموضوعية ما يجعلنا نصل إلى ما يجب أن نكون عليه، أو أن نقترب قدر الإمكان مما يجب أن نكون عليه في الحياة المعاصرة، بمعنى أن المفهوم الحيّ للأصالة والذي يجب أن نتبناه هو مفهوم حركي مستقبلي يستفيد من تجارب الماضي ومن مقومات الحاضر مستشرفاً إلى المستقبل، وليس مفهوماً سكونياً.. ومَنْ يتبنى الأصالة بمفهومها السكوني فإنه سيبقى أسير أحلام اليقظة مفتخراً بما لم يحققه ولم ينجزه وسيفخر بأجداد تتبرأ عظامهم منه، فالتاريخ يجب أن يكون لنا نستفيد منه ونصنعه، ولا يجوز أن ندع أنفسنا له يستعبدنا ويحبسنا في أقفاصه ومشكلاته ويجرّنا إلى الوراء. والتاريخ بوصفه جزءاً من التراث في بعض حالاته يجب أن يحدد التعامل معه والنظر إليه من خلال المصلحة القومية أيضاً، فما كان منه يخدم المصلحة القومية تبنيناه وما كان يدعو إلى التفرقة والتنابذ والتهاجر نبذناه وهجرناه. فالتراث العربي الإسلامي والتراث الشعبي كلها مادة بين أيدينا يجب أن نحسن التصرف بها، وأن لا ندع لها أن تتصرف بنا فنحن ملاّكها ولسنا ملكاً لها، والتصرف بها فيما ينفعنا يعني قبل كل شيء توفّر الإرادة والمثابرة على العمل الدؤوب المنتج، والأمور مرهونة بخواتيمها، فما يرى الناسُ لهم منه منفعة يقبلون عليه ويؤيدونه ويدعمونه ولا يقبلونه كلاماً فقط، إن وجود التراث العربي والتراث الشعبي لا يكفي لإحياء الهوية والإحساس بها بل لابد من الإرادة ولابد من النوعية وكما أن "التاريخ والجغرافية واللغة والدين لا تكفي لتوحيد الأمة بل لابد من أن يناضل الناس من أجل الوحدة وأن ترغب فيها أغلبيتهم، كما أنّ انتظار التقدم ومنافعه الواضحة هو وحده الذي يمكن أن تعبّأ على أساسه الشعوب لدعم كل خطوة نحو الوحدة"33– فكذلك الأمر في قضية التراث والهوية، فالعمل في التراث واجب ولكن ليس من أجله بذاته ولكن ليكون طريقاً إلى العقلانية والحداثة فـ "الحاجة إلى الاشتغال بالتراث تمليها الحاجة إلى تحديث كيفية تعاملنا معه خدمةً

* الارتباط الوثيق بين الهوية القومية والتراث بحاجة إلى جهود المثقفين في ظروف ساد فيها التشتت والنزعات الإقليمية.

للحداثة وتأصيلاً لها"34- وليكون عماداً لهويتنا المعاصرة في عصر اختلفت معطياته وقيمه اختلافاً جذرياً عن العصور الماضية، لذلك علينا إذا أردنا لتراثنا ضرباً من الحياة أن ننقله إلى حاضرنا لا أن ننتقل نحن إليه وفي هذا الصدد يقول الجابري: "فهذا شاب يعيش في عصر يختلف تماماً عن العصر الذي ينتمي إليه تراثنا الفكري، ولكنه يجد حاجةً في نفسه من أجل تأكيد ذاته وتعزيز هويته إلى الارتباط بتراث أجداده ارتباطاً لا ينقله إليهم مغترباً في عصرهم بل ينقل تراثهم إليه في لباسٍ عصري، أعني بمنهجيّةٍ حديثة ورؤية معاصرة"35- فالدعوة إلى إحياء التراث واستلهامه وتبنيه ونشره و.. يجب أن يكون هدفها واضحاً وغايتها جليةً صريحةً، إن كل ذلك في سبيل التقدّم والمعاصرة وليس من أجل الغرق في الماضي والهروب إليه وإنهاك العقل بما حدث ومضى، بل من أجل تعميق المعرفة بالحاضر، بالواقع، والقفز نحو المستقبل بعقلٍ متحفّز مستنير.. وهذه القضايا كلها من مهام المثقفين العقلانيين الذين أشار إليهم أدوارد سعيد على لسان ادوارد شلز: "في كل مجتمعٍ ثمة أشخاص ما ممن عندهم حساسية غير معتادة تجاه المقدسات، وتبصّر غير مألوف في طبيعة عالمهم وفي القواعد التي تسوس مجتمعهم، وفي كل مجتمع ثمة أقلية من الأشخاص الذين يفوقون العامة من إخوتهم في البشرية من حيث استعلامهم عن، ورغبتهم في، إقامة صلة حميمة معتادة مع رموز أعم من الأوضاع المادية الفورية للحياة اليومية، وذات إشارات بعيدة في الزمان والمجال كليهما، وفي هذه الأقلية ثمة حاجة إلى تجسيد هذا السعي في خطاب تعبير شاعري أو تشكيلي، وفي أو كتابته وفي أداء شعائري وأ الحاجة الباطنية إلى التغلغل

التعامل مع التراث العربي والشعبي ينبغي أن يكون بمنهج عقلاني.

التجربة المادية المباشرة هي التي تميز وجود المثقفين في كل مجتمع"36-.

وبعد فإنه تبيّن مما سبق أو من المفترض أنه تبيّن ذلك الارتباط الوثيق بين الهوية القومية والتراث، كما تبيّن أن هذا الارتباط أو صناعة هذا الارتباط بحاجة إلى جهود المثقفين كافة في ظروف ساد فيها التشتت وطغت النزعات الإقليمية، لذلك لا يجوز أن نظن أن الإحساس بالهوية بديهة من البدائه، إن علينا أن نصنعه صناعة ونتقنه إتقاناً في عصر يصنع فيه الإعلام كل شيء، ويسوّق كلّ رأي، فالهوية هي شيء مبنيّ ومُنتج كما ذكر ذلك أدوار سعيد بل رأى أنها قد تكون مختلفةً في بعض الحالات وذلك في سبيل المصلحة العامة قال "وبالنسبة إلى الإجماع على هوية المجموعة أو الهوية القومية فإنها لمهمة المثقف أن يبيّن لماذا أن المجموعة ليست كياناً فطرياً أو كينونة وهبها الله وإنما هي شيء مبنيّ ومنتج وحتى مختلف في بعض الحالات.."37-.

كما تبيّن أيضاً أ ن التعامل مع التراث، العربي والشعبي، ينبغي أن يكون بمنهج عقلاني كي نمتلك هذا التراث ليكون وسيلة من وسائلنا نحو المعاصرة والحداثة..

إن السعي نحو التقدم ينبغي أن يكون هدفنا دائماً، وكل ما يخدم التقدم يجب احتواؤه واعتماده، وكل ما يعيق التقدم ينبغي عزله وتحييده، وأظن أن هذه المنطلقات هي التي يحسن من خلالها أن نتعامل مع التراث محافظين على هويتنا حريصين على مستقبلنا.



▪ الإحالات:

1-تحدث الدكتور طيب تيزيني مطوّلاً عن ذلك في مقدمات كتابه "من التراث إلى الثورة".
2-انظر بحث عائشة إبراهيم سلطان خليفة الموسوم بـ "التراث الشعبي: مفهومه، وظيفته، وعلاقته بالتنمية" في مجلة "الفن والتراث الشعبي" العدد الأول 1995 وخصوصاً الصفحة 78.
3-الموسوعة الفلسفية العربية: مادة "تراث" ص: 245.
4-المرجع السابق: 246.
5-المرجع السابق: 246.
6-انظر تفصيل ذلك في كتابه "من التراث إلى الثورة".
7-الموسوعة العربية العالمية "التراث الشعبي" 6: 175.
8-دراسات في التراث الشعبي لمجتمع الإمارات: 27.
9-الموسوعة العربية العالمية "التراث الشعبي" 6: 176.
10-المصدر الصناعي مصدر قياسيّ يُطلق على كل لفظ جامد أو مشتق، اسم أو غير اسم زيدَ في آخره حرفان: ياء مشددة بعدها تاء تأنيث مربوطة ليصير بعد الزيادة اسماً دالاً على معنى مجرد لم يكن يدلّ عليه قبل الزيادة مثل: إنسانية وطنية.. عن النحو الوافي 3: 156.
11-المعجم الفلسفي: "الهوية" 2: 529 وما بعدها وقد تضمّن كلامه نقولاً من ابن رشد والفارابي.
12-موسوعة الفلسفة: 2: 569 وما بعدها. مادة "الهوية".
13-انظر: دراسات في التراث الشعبي لمجتمع الإمارات: 9، 10.
14-المرجع السابق: 205.
15-آمال وطنية: 9، 10.
16-مجلة تراث -العدد 5، ص: 5.
17-انظر: "الاستشراق": 58.
18-المرجع السابق: 58.
19-أدونيس: مجلة مواقف /عدد 6/ تشرين ثاني – كانون أول /1969. والنص عندنا منقول عن كتاب "الاستشراق والاستشراق معكوساً" للدكتور صادق جلال العظم ص: 42.
20-من هؤلاء الأعلام: حسين مروة – د.طيب تيزيني -د.محمد عابد الجابري- د.محمد عمارة- د.زكي نجيب محمود- جورج طرابيشي..
21-صور المثقف: 43.
22-مجلة تراث/ العدد 1 ص.75
23-مجلة تراث/ العدد 4، ص.13
24-مجلة تراث/ العدد5، ص.15
25-انظر الحاشية رقم (14).
26-العادات والتقاليد في دولة الإمارات العربية: 2.
27-المرجع السابق: 6.
28-المرجع السابق: 29.
29-مجلة تراث/ العدد.5
30-انظر مجلة تراث/ العدد3: 66.
31-المرجع السابق.
32-صور المثقف: 99.
33-ماجد كيالي: المشروع الشرق أوسطي ص149، نقلاً عن كتاب وحدة الأمة العربية لإسماعيل صبري. مركز الأهرام للترجمة والنشر ص.19
34-التراث والحداثة: 18.
35-المرجع السابق: 9.
36-صور المثقف: 48.
37-المرجع السابق: 46.

▪ ثبت المصادر والمراجع

- آمال وطنية. محمد المرّ. دار الخليج للصحافة والطباعة والنشر. الشارقة 1997.
- الاستشراق. أدوارد. و سعيد. ترجمة د.كمال أبو ديب. مؤسسة الأبحاث العربية. بيروت 1981.
- الاستشراق والاستشراق معكوساً. د.صادق جلال

العظم. دار الحداثة. بيروت 1981.
- الألعاب والألغاز الشعبية في دولة الإمارات العربية المتحدة. نجيب عبد الله الشامسي منشورات اتحاد وأدباء الإمارات. الشارقة 1991.
- التراث والحداثة. د.محمد عابد الجابري. مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت 1991.
- الخليج. رؤى مستقبلية د.عبد الله العوضي. البيان. إصدار مركز المعلومات للدراسات والبحوث 1998.
- دراسات في التراث الشعبي لمجتمع الإمارات. د.موزة عبيد غباش. رواق عوشه بنت حسين. دبي 1994.
- دراسات في مجتمع الإمارات ج4. جمعية الاجتماعين. الشارقة 1992.
- سوسيولوجيا العادات والتقاليد لمجتمع الميلاد في مجتمع الإمارات. د.موزة عبيد غباش. رواق عوشة بنت حسين الثقافي. دار القراءة للجميع. دبي 1998.
- شكري عياد: جسور ومقاربات ثقافية. د.أحمد الهواري. عين، للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية. القاهرة 1995.
- صور المثقف. أدوارد سعيد. ترجمة غسان غصن ومراجعة منى أنيس دار النهار للنشر. بيروت 1997.
- الطب في الإمارات العربية المتحدة. د.رفيعة عبيد غباش. ود.مريم سلطان لوتاه المجمع الثقافي. أبو ظبي 1997.
- العادات والتقاليد في دولة الإمارات العربية المتحدة. الشيخ محمد بن أحمد ابن الشيخ حسن. المطبعة العصرية. أبو ظبي 1399هـ.
- مجلة تراث. نادي تراث الإمارات. أبو ظبي 1999.
- مجلة الفن والتراث الشعبي. جمعية النخيل للفن والتراث الشعبي. رأس الخيمة.
- المشروع الشرق أوسطي. ماجد كيالي. مركز الإمارات للدراسات والبحوث الاستراتيجية. أبو ظبي 1998
- المعجم الفلسفي. د.جميل صليبا. دار الكتاب اللبناني. بيروت 1973.
- من التراث إلى الثورة. د.طيب تيزيني. دار دمشق. دمشق.
- الموسوعة العربية العالمية. مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع. السعودية 1996.
- موسوعة الفلسفة. د.عبد الرحمن بدوي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت 1984.
- الموسوعة الفلسفية العربية، بإشراف د.معين زيادة. معهد الإنماء العربي بيروت 1986.
- موسوعة لالاند الفلسفية. منشورات عويدات – بيروت –باريس 1996.
- النحو الوافي. عباس حسن. دار المعارف بمصر – القاهرة. 1964.



علاقة الطب بالأدب

عبد الكريم الحبيب

أولاً: مقدّمة:

للطب علاقةٌ وثيقة بالأدب، شعرهِ ونثرهِ، لأن وضعية الطب من حيث الوجود إنسانيةٌ، علميةٌ، يبث الحياةَ روحَها، ويمنح الإنسان سعادته، وكذلك الأدب، فوضعيته إنسانية، لأنه يترجم روحَ الحياة نسمةَ سعادة تستقر في فؤاد الإنسان، وتضمن استمراريةَ ذِكْرِهِ، وتمنحه سعادةً روحية، تجعله يحلّق في آفاق الخلود، ومن هنا يلتقي الطب بالأدب فيتعلقان بأهداب الإنسان وجوداً جسدياً وروحياً، ويفيضان سعادةً أبدية، فكما ترتسم على وجه السقيم علائم الشكر والعرفان عند شفائه، فيشعر الطبيب براحة الضمير ترتسم على وجه المتلّقي علائم الرضا، عندما يقرأ قصيدة أو فكرةً تجسّد مشاعره، وتفيض بعذوبة أحاسيسه، وقد سار الطب والأدب معاً، وربّما دَخَلا فؤاداً واحداً، فالأديب فنّانٌ لأنه يعطي الفكرة صورتها الحسيّة عندما تتجلّى له معنوياً فيحقّق الجمال، والطبيب فنّانٌ مبدعٌ عندما يعرف كيف يحفر الضرس ويجعل التاج مريحاً في الفم، أو عندما يضع المبضع فيتفنن بأبعاد جُرْحٍ ليستأصل الداء، أو عندما تمرُّ يده لترسم أبعاد الألم على بطن المريض، فيكون الشفاء فكرةً علميةً في ذهنه، تصبح حسيّةً على وصْفَةٍ وتغدو صحةً بالدواءِ.

** يحدثنا التاريخ عن أطباء شعراء وأدباء، وأطباء فلاسفة لأن ذلك يصب في خدمة الإنسان.*

ومن هنا كنا نرى الطبيبَ شاعراً وأديباً، والشاعرَ طبيباً وفيلسوفاً، كما يحدثنا التاريخ، لأن ذلك يصب في خدمة الإنسان، ولذلك فالحديث عن علاقة الطب بالأدب، واسعٌ ومتشعّبٌ، وبحاجة إلى مجلّدات غير أني سأبحث في علاقة الطب بالشعر قديماً وحديثاً، لأن الشعر ديوانُ العرب، ووترُ أحاسيسهم ومشاعرهم.

أ . معنى الطب، لغةً واصطلاحاً:

أجمعتْ معاجم اللغة على معنى الطب بأنه العِلْمُ، والحَذْق أي المهارة(1) وربما تعدّدت هذه المعاني، فأخذت وضعية هذه المهنة ووصفَها، فقد قيل، (رجلٌ طبٌّ) إذا كان عالماً حاذقاً، والطِّبُّ: السحر أيضاً(2) يُقّال: (رجلٌ مطبوبٌ أي مسحورٌ)، وكأن الطبيب عندما يشفي مريضه يكون ساحراً بعلمه ومهارته، وهذا عائدٌ إلى

تاريخية اجتماعية عند بعض الشعوب، ومنها العرب، أن المرض يسبّبه شياطينٌ وجِنٌّ والطبيب يطرد ذلك من الجسد. كما يفعل الساحر..

وكذلك ورد: "أن الطبيب، هو الماهر الحاذق بالأمور، وكل حاذقٍ بعلمِهِ طبيبٌ عند العرب، ولذلك سمي معالج المرضى العالم بالطب طبيباً، وجمعه أطبّةٌ، وأطباءُ"(3).. وهو النِّطاسيُّ، لأنه الحاذق بالطبّ والعالم بالأمور(4) ولجمع الطبيب أنواعَ المعارف سُمّي حكيماً أيضاً، لأنه العالم، صاحب الحكمة، والحكمة: هي إصابة الحق بالعلم والعقل، ومعرفة الموجودات، وفعل الخيرات، لأنها العلم بحقائق الأشياء، على ماهي عليه في نفس الأمر بقدر الطاقة البشرية(5)، وكأنَّ هذا التعريف يحدّد ماهية الطبيب من حيث المهارة وشرفُ المهنةِ وإنسانيتُها، كما هو في الواقع العملي للنهوض بالإنسان وكرامته، وعقله، لأن العقل السليم في الجسم السليم.

ب . أهمية

علم الطب:

للطب سِمةٌ إنسانية، لأنه يؤدي دوراً كبيراً في حياة الفرد والأمة. فهو يعالج المرض، وينشر الوعي الصحي، ويدعو إلى الوقاية، ففي كل لحظة يكون إنسان ما، بحاجةٍ إلى الطبيب، مما يدعو إلى احترام صاحب هذه المهنة، لأنه يزرع فينا زنبق الصحة، وورد الأمل، وياسمين الشفاء والعافية، وربّما تسلّل إلى ذهن بعض الضعفاء شيءٌ من معاداة الطب، كما فعل أبو الفرج بن الحسين بن هندو قديماً، حيث ألّف كتاباً يُبطل فيه علم الطب، فعرض له صُداع، فبعث إلى الطبيب أبي الخير، فقال الطبيب لرسوله، قل له: ضع تصنيفك في إبطال علم الطب تحت وسادتك، فإنه لا حاجة لك إلى الطبيب والطب فما عالجه أحدٌ من الأطباء حتى اعترف ببطلان كلامه ومزّق تصنيفه وتاب، ثم عولج وشُفِي"(6).

لذلك فالطب هو الطبيب، واحترامه هو احترام حامله والثقة به، فإذا عُدمتْ هذه الثقة عدم الشفاء.

ولاشك أن مهنة الطب، وعلمَهُ، كانَ وقْفاً على متعلّميه قديماً، وربما احتكرته أسرٌ بأعيانها، مثل: (آل زَهْر) في الأندلس(7)، و(آل بختشوع) في المشرق، و(آل نوبخت) أيضاً(8)، حيث كان الأب يعلّم أبناءه فقط، ولسنا بصدد تاريخية هذا التعليم، غير أن الذي يهمنا هو أن الطب كان ضرورياً في كل زمان ومكان وربّما كان الدافع لتعلّمه قديماً هو مَرَض الشخص نفسه، حيث يسعى إلى معرفة دائه، فيداوي نفسه ويبرأ، فتطير شهرته، ويتمكّن من هذا العلم، كما عبّر عن ذلك الشاعر سعد بن محمد بقوله:(9)

يا طالب الطبّ من داءٍ أصيب به

إن الطبيب الذي أبلاك بالدّاءِ

هو الطبيب الذي يجري لعافيةٍ

لا من يُذيب لك الترياقِ بالماءِ

** رجل طب إذا كان عالماً حاذقاً. والطب هو السحر أيضاً فالرجل المطبوب هو المسحور.*

ج . شرف

المهنة:

لقد أثبت الطب إنسانيةَ حامليه من خلال تفانيهم بخدمة المجتمع، ولقد رصد الشعر قديماً وحديثاً هذه الظاهرة، وخير مثال على ذلك ما روي عن (ابن سينا) الذي كان يدبّر كل يوم مؤامرةً على الأمير (نصربن نوح الساماني)، وعندما ندَبهُ إلى علاجه من داء (القولنج) وقد أعجز الأطباء، عالجه بأمانة وإخلاص، حتى عوفي، وعندما أراد أن يعطيه ثمن علاجه، لم

يطلب منه (ابن سينا) سوى أن يُدخله إلى مكتبته فقط، لينظر في الكتب، وعندما داعب أحمد شوقي صديقه الطبيب محجوب بأنه يكنز الدراهم من جرّاء مهنته فيقول له: (10)

قل لابن سينا لا طبيب اليوم إلّا الدرهمُ

هو قبل بقراطٍ وقبلكَ للجراحةِ مرهمُ

ينبري الطبيب الشاعر وجيه البارودي، ليثبت عكس تهمة شوقي فيحدثنا عن شرفِ مهنتهِ وإخلاصهِ لها، حتى وإن عاشَ فقيراً، حيث يقول: (11)

زهدتُ في العيشِ حتى هجرتُ أهلي وصحبي

وعشتُ، كسرةُ الخبزِ من اللذائذِ حسبي

قهرتُ نفسي بالدَّيْنِ وانقطعت لطبي

بل إن هذا الطبيب الشاعر عندما تقسو عليه الحياة، ويتنكّر له أهل بلده، فإنه يسمو بخلقه، ويتمسّك بشرف مهنته، وكأنه يتمثّل خلقَ كل طبيب يريد أن يعالج الداء في نفوس القوم وأجسادهم حيث يقول: (12)

قالوا هجوتَ حماةَ قلتُ معترفاً

أَخْبِثْ بها في بلادِ الله من بلدِ

أنت الطبيب النطاسيُّ الذي انكشفتْ

لهُ الخفايا، وحُلّتْ أعقدُ العقدِ

فانزلْ لمعتركِ الأوباشِ مجتهداً

لطالما افتقر العاصي لمجتهدِ

جاهِدْ بطبّكَ في روحٍ وفي جَسَدٍ

وقلْ لخصمكَ: شمَّ الجمرَ أو فَحِدِ

كلّا.. طبيبٌ أنا، والطب يمنعني

من أن تمدَّ بسوءٍ للمريض يَدي

بل إننا نرى البارودي ممعناً في المثالية الإنسانية التي ترفق بالآخرين لأنها تتحلّى بطباع الطبيب ذي العلم والعقل، وهي الحكمة الوضعية التي يلتزم بها، فيتسامح مع الذي يؤذيه مؤثراً علاجه النفسي بسعة صدره، وكأنه يتمثّل قول حكيم الهند: "ينبغي أن يكونَ صدرُ الحكيم كشجرة الصندل، تعطّر الفأس التي تضربها".

لذلك يقول البارودي من أبياته السابقة:

يا قلب إن جاءَ باغٍ في وقاحتهِ

فاسمعْ شتائمه، واطربْ وقلْ أَعِدِ

فالناس حولك مرضى في جِبِلَّتِهِم

والبرءُ رهنُ التأنّي فانتظرْ لغَدِ

لذلك فإنه رغم أذاهم لهُ يُظهرِ جانب اللّين والعطف على أبناء مجتمعه لأنهم عُفاةٌ، فقراءٌ، فإذا ما حَدّثته نفسه مرةً بفقرهِ هو، وأرادت أن تغريَه بالثراء يعود إلى ضميره الحي الذي هو في كل طبيب ويوازن بين حب الناس له، ووفائه لهم، وبين الجشع وحب المال، فيرجح لديه حبّ الناس، لأنه يرضي نزعة الطبيب الأخلاقية الإنسانية فيقول: (13)

واحترتُ في أمري أأحيا معسراً

بين العفاةِ أم انبري لثراءِ

وإذا رجعت إلى الضمير وجدتني

أبكي على صحبي أحرَّ بكاءِ

أأذيقهم جشعي وأخسر حبَّهم

أين الوفاء لمعشرِ البؤساءِ

*** للطب سمة إنسانية لأنه يؤدي دوراً كبيراً في حياة الفرد والأمة.***

ثانياً: موقف الشعراء من المرض:

تنـاول الشـعراء، قـدامى ومحـدثون، وصـفَ المرض سواءٌ شكوى منه، أو في معرض التشهير بحاملـه والنفـور منـه، أو لجـذب النـاس واكتسـاب عطفهم علـى المـريض، ولـم يقفـوا عنـد الأمـراض العضوية الظاهرة، كالعمى والبرص والخُنان، وإنما توغلـوا فـي أعمـاق المـرض فوصـفوا بعـض الأمراض الباطنيـة، ثـم وصـفوا الأمـراض النفسـية أيضـاً.... كمـا سـنرى . وخاصـة الهيـام وجنـون العشق. وغير ذلك.

أ . الأمراض العضوية:

يفلسـف الشـاعر الطبيـب وجيـه البـارودي الجُرْح فلسفةً لطيفةً ويعطيه بُعْداً نفسياً معيناً إذ يقول: (14)

إذا مـا الجُـرْحُ لـم يُنكـأْ تمشَّـى

إلـى بُـرْءٍ وإن تُنْكَـأْهُ ظَـلاّ

وربما تزوّج رجلٌ أبخر الفم، شاعرةً، فعندما عانقتـه نَفَـرَتْ مـن رائحـة فمـه وطلّقتـه، بعـد أن خاطبته أمام القاضي بهذه الأبيات:(15)

ياحِـبٌّ، والـرحمن إن فاكـا

أهلكنـي، فـولّني قفاكـا

إذا غـدوتَ فاتخـذْ مسـواكا

مـن عـرفطٍ إنْ لـم تجـدْ أراكـا

كما تعرّض الشعراء إلى داء الخُنانِ الذي يصـيب الأنـف والعـين والحَلْـق فـي الإنسـان والحيوان، وقد يؤدي إلى الموت، ونجده في شعر النابغة الذبياني إذ يقول مفتخراً: (16)

فمنْ يحـرصْ علـى كبري فـإني

مـن الشـبّانِ أيـام الخُنـانِ

كما نجده عند جرير، الذي كان يطبّب في زمانه، فيذكر طبه له بالكي فيقول: (17)

وأُشـفي مـن تخلُّـج كـلّ داءٍ

وأكـوي النـاظرينِ مـن الخُنـانِ

وربّما بلغتْ دقةُ الشعراءِ ذروةً فنيـةً بتفصيلٍ دقيقٍ، وتوَريةٍ لطيفةٍ في وصف قَلْعِ ضَرْسٍ، وذلك لغـلام الشـاعر صـفي الـدين الحِلّـي واسـمه غـزالٌ، فجعـل التوريـة باسـمه علـى الظبـي، وعلـى أداة الطبيـب الـذي يقلـع بهـا وسمَّاها كلبتين، توريـةً بكلاب الصيد التي تستخدم لصيد الغزلان فيقول: (18)

لحـى الله الطبيب لقـد تعـدّى

وجـاء لقطـع ضرسـكَ بالمحـالِ

أعـاقَ الظبـيَ فـي كلتـا يديـهِ

وسـلّط كلبتـين علـى غـزالِ

ولا بـأس أن يفخـرَ الشـاعر ببَرَصِـهِ، لأن خصاله الكريمة تعوّضه عن علّته وكانت العرب تفخـر بـالأبرص، مراعـاة لشـعوره، حيـث يقـول الشاعر سهل: (19)

أيشـتمني زيـدٌ بـأن كنـت أبرصـاً

وكـلّ كـريم لا أبالـك أبـرصُ

غيـر أن شـاعراً مرّ برجلٍ يضـرب غلامـه، وكان الغلام جميلاً فدعا عليه أن يصيبه الفالج الذي أصاب (القاضي أحمد بن أبي داؤد) قاضي

**** زهدت في العيش حتى هجرت أهلي وصحبي. وعشت كسرة الخبز من اللذائذ حسبي.***

القضاة زمن المعتصم، وكان فالجه قبيحاً لذا ضُرِبَ المثل به إذ يقول: (20)

أتضربُ مثلَهُ بالسوطِ عشراً

ضُربْتَ بفالج ابن أبي داوُدِ

وقد أبدع المتنبي في وصفه الحمى، لأنه ينقل شعوره وهو فيها، يعيش حرارتها وعذابها، فيدق وصفه لها وأثرُها فيه، فهي لا تختارُ زيارتها له إلا ليلاً، وعندما أكرمها واستضافها حلّت في عظامه، وأصبحت توسع جلده بأنواع الآلام، فتزوره وهو يترقّب زيارتها، ويعتبر صدقها في وعدها شراً عظيماً، وربما تعرّض إلى قول الطبيب عندما أتاه معالجاً فيقول: (21)

وزائرتي كأنَّ بها حياءً

فليس تزور إلاّ في الظلامِ

بذلت لها المطارف والحشايا

فعافتها وباتتْ في عظامي

يضيق الجلد عن نفسي وعنها

فتوسعه بأنواع السقام

ويصدق وعدها والصدق شرٌّ

إذا ألقاك بالكُرَبِ العظامِ

يقول لي الطبيب أكلت شيئاً

وداؤكَ في شرابكِ والطعامِ

وما في طبِّهِ أني جوادٌ

أضرَّ بجسمهِ طولُ الجَمام

**** أنت الطبيب النطاسيّ الذي انكشفت له الخفايا وحلّت أعقد العقد.***

وَوَرَدَ الجُذام غير مرّة في شعر الشعراء، وهو مرض وخيم ينتهي إلى تقطُّع أطراف البدن، وسقوطِها عن تقرُّحٍ، ويفسد مزاج الأعضاء وهيئتها(22) يقول الشاعر بذلك لأمرٍ عَرَضَ له: (23)

وهل كنتَ إلا مثلَ قاطعِ كفّه

بكفٍّ له أخرى فأصبح أجذما

ويمتد وصف المرض عند الشعراء إلى العيون، حيث يرد في أشعارهم ما يطرأ على العينين من مرض مثل (الرَّمد) حيث يقول ربيعة برسالة أرسلها إلى امرأةٍ يحبّها: (23) ويجعل شفاءه نظرةً إليها.

عينا ربيعةَ رمداوان فاحتسبي

بنظرةٍ منكِ تشفيهِ من الرَّمدِ

إن تكتحلْ بكِ عيناه فلا رمدٌ

على ربيعةَ يُخشى آخر الأمدِ

وقد يرثي الشاعر عينيه واصفاً داء العمى فتشيع الحسرةُ في ألفاظه لأنه فقد مرآة الحياة المبصرة، وفي ذلك يقول أبو علي البصير: (24)

عزاؤكِ أيها العين السكوبُ

وحَقِّكِ إنها نُوَبٌ تنوبُ

وكنتِ كريمتي وسراجَ وجهي

وكانت لي بكِ الدنيا تطيبُ

على الدنيا السلام فما لشيخٍ

ضريرِ العينِ في الدنيا نصيبُ

غير أن بشاراً وفيه توثّبُ الشباب ودفقةُ الحياةِ يصف عَمَاهُ على أنه سبب ذكائه، وهذه حاجةٌ نفسيةٌ تعويضية، نلمسها لدى أكثر العميان إذ يقول: (25)

عُميت جنيناً والذكاء من العمى

فجئت غريب الظنّ للعلم موئلا

وربما تسلّلت أحاسيس الشعراء المحدثين إلى داخل الجسد لترصد بعض العِلل التي تحلّ بالإنسان، فنسمع الشاعر (بدر شاكر السياب) يصف ما حلَّ برِئَتِهِ، وكأنه يصف بداية السلّ الرئوي، فيقول في قصيدته رئة تتمزق(26)

الداءُ يُثلجُ راحتيَّ ويطفِئ الغدَ في خيالي

ويشلُ أنفاسي ويطلقها كأنفاس الذُّبالِ

فإذا توقّفنا عند داء السلّ نجد دقة وصفهِ لدى الأخطل الصغير عندما يصف حال المسلول الذي انغمس باللذائذ الرخيصة عند بائعه هوى، فافترسه الداء وكانت نهايتهِ محتومة حيث يقول:(27)

هذا الفتى بالأمسِ صارَ إلى

رجلٍ هزيلِ الجسمِ منجردِ

عيناهُ عالقتانِ في نفقٍ

كسراج كوخٍ نصفِ متقدِ

تهتز أنمُلُهُ فتحسبها

ورق الخريف أصيب بالبَردِ

يمشي بعلّتهِ على مهلٍ

فكأنه يمشي على قصدِ

ويمج أحياناً دماً فعلى

منديلهِ قطعٌ من الكبدِ

قِطَعٌ تآبينٌ مفجّعةٌ

مكتوبةٌ بدمٍ بغيرِ يدِ

قِطَعٌ تقول له تموت غداً

وإذا ترقّ تقول بعد غدِ

ولذلك استعاذ الشاعر وأعاذَ من داء السلّ وقرن به ثلاثة أشياء أخرى في بيتٍ لطيف، وهي في نظرهِ تودي بالإنسان لأن بينها علاقة وطيدة، فقال: (28)

أعاذك الله من أشياءَ أربعةٍ

السلِّ والعشقِ والإفلاسِ والجربِ

وربما كان الجامع لهذه الأشياء الأربعة هو السهر والتبريح والقلق.

ب.

الأمراض النفسية:

لم يقتصر الشعراء على ذكر الأمراض العضوية، بل تعدوا إلى ذكر الأمراض النفسية التي تعتري الإنسان، وربما ذكروا بعضاً من أسبابها، ونفّروا من المصابين منها، وقد يخرج بعضهم عن المسببات العلمية، إلى ما يدور على ألسنة العامّة من ذلك، فهذا الشيخ (علم الدين السخاوي) يحذّر من داء النسيان ويأخذ قول الطبيب (ابن شهاب الزهري) عمدةً له في شعرهِ حيث يقول: إن التفاح الحامض وسؤر الفأر يورثان النسيان"، ويضيف إلى ذلك التبوّل في الماء الراكد ووجود القمل في الرأس ورؤية المصلوب أيضاً، يقول السخاوي: (29)

توقَّ خصالاً خوفَ نسيانِ ما مضى

قراءةَ ألواحِ القبورِ تديمها

وأكلَكَ للتفاحِ ما كان حامضاً

** إذا ما الجرح لم ينكأ تمشى إلى برء وإن تنكأه ظلَّ.*

وكزيـــرةٍ خضـــراءَ فيهـــا ســـمومُها

ومـن ذاك بولُ المرءِ فـي المـاء راكـداً

كـــذلك نبـــذ القمـــل لســت تقيمهـــا

ولا تنظـرِ المصلوبَ فـي حـالِ صـلبِهِ

وأكلُــكَ ســؤرَ الفــأرِ وهــو تميمهــا

ولم يقتصر السخاوي على ذلك بل إنه يعدُّ المشي بين قافلة الجمال وتسمى(قطاراً) وكذلك الاحتجام بالقفا مما يورث الهمّ والكآبة فيقول: (30)

كذا المشيُ مابين القطار وحجُمك

القفـا ومنهـا الهـم وهـو عظيمهـا

وكانت العرب تتشاءم من صاحب الغمّ، لذلك ورد في بعض الشعر وصيةٌ لشاعر ينصح زوجه بعد مماته أن لا تتزوّج من صاحب غمّ لأنها لن تجني إلا الهمّ فيقول: (31)

فـلا تنكحـي إن فـرّق الله بيننـا

أغـمَّ القفـا والوجـه لـيس بأنزعـا

لأنه كما ورد عند "ابن سينا": "أن الغم والهمّ والنسيان تورث الغباء، وهو علةٌ نفسية تقود إلى الفصام أحياناً، وتطرّق الشعراء إلى ذم الزمان الذي يسود فيه الأغبياء والأوغاد حيث يقول أحدهم: (32)

أذمُّ إلـــى هـــذا الزمـــان أُهيلَـــهُ

فـأعلمهم فَـدْمٌ وأحـزمهم وَغْـدُ

وربما كان الجنون كعلّة نفسية وقف عندها كثير من الشعراء وفلسفوها فلسفةً جميلةً، فنزار قباني يأخذه بمعناه الإيجابي، لأنه يعتبرُ ذروةَ العقل الجنون، فيقول مخاطباً قاسيون كرمزٍ عربي(33)

قـادمٌ مـن مـدائن الـريح وحـدي

فاحتضـنّـي كالطفـلِ يـا قاسـيونُ

احتضّــنـي ولا تنـــاقشْ جنـــوني

ذروةُ العقـلِ يـا حبيبـي الجنـونُ

بل إننا نجد (أبا بكر الشبلي) وهو من كبار الصوفية يعتبر أن أيسرّ الحبِّ هو الذي يحلّ بالمجانين، لأن نفوسهم قد غدت معلقةً بمن يحبّون فيقول: (34)

وقالوا جُننْتَ على ليلى فقلت لهم

الحـــبُّ أيســـره مـــا بالمجـــانينِ

والحبُّ إذا أخذ بمجامع القلوب وتملّك من الروح، يستولي على الحواس فتعلو المحبّ صفرةً، ورعشةٌ، ويصبح القلب كجناحِ طائر تعلّق بشباك الصيادِ ويتحقق الهيامِ فالهوى حيث يصادر صاحبه فيهويه على أعتاب الحبيب وقد يصيب السقمُ العاشقَ، ويقوده إلى تمثّل معاني المحبوب، فيرتفع عن الحّسّيات إلى المعنويات، لأنه رباط روحي، وقد يؤدي إلى موت صاحب القلب الرقيق، "فقد سأل رجلٌ شاباً من قبيلة عذرة، أحقاً كما يقولون: إن قلوبكم رقيقة، فأجابه، لقد غادرت القبيلة، وفيها مائةُ شاب يموتون، وما داؤهم إلاّ العشق"(35).. وقد عبر مجنون ليلى عن ذلك بقوله: (36)

ســقيّم لا يصــاب لــه دواءٌ

أصــاب الحــبُّ مقلَتَــهُ فباحــا

فكــاد يُذيقــه جُــرَعَ المنايــا

ولــو اســقاهُ ذلــك لاســتراحا

وهل ينفع الطب محموماً من العشق، في

**** لحى الله الطبيب لقد تعدى وجاء لقطع ضرسك بالمحال. أعاق الظبي في كلتا يديه وسلط كلبتين على غزال.***

الحقيقة، لا...!، وإن تعدّدت أقوال الأطباء في تشخيص مَرَض العشق، فإنهم لا يجدون له شفاءً فيا عجز الطب أمام العاشقين وبلواهم، يقول المجنون أيضاً: (37)

وجاؤوا إليه بالتعاويذِ والرّقى

وصبّوا عليه الماءَ من ألم النكْسِ

وقالوا به من أعينِ الجِنِّ نظرةٌ

ولو عقلوا قالوا به نظرةُ الإنسِ

وربما تفلسف شعراء العربية في تصوير أنفسهم مرضى من العشق، وقد أسعفهم خيالُهم في التقاط صورٍ فنيةٍ لطيفةٍ ودقيقةٍ، دقةَ سَرَيانِ الحب في أعصابهم، وقد تفردوا في وصف معاناتهم بمبالغاتٍ مثيرةٍ للقارئ فهذا الشاعر قد شَفَّه العشق وأنحله حتى لَبِسَ خاتمه في خصرهِ، بل أصبح خيالاً لطيفاً حيث يقول: (38)

قد كان لي فيما مضى خاتَم

فدقَّ جسمي فَتَمَنْطَقْتُ بِهِ

وزاد بي السقْمُ فلو زُجَّ في

مقلةِ النائمِ لم ينتبِهْ

بل إن عاشقاً آخر رقَّ جسمه متجاوزاً حدّ السقم، فأَغلقوا نوافذَ البيت عليه حتى لا يطير مع النسيم كما يقولون: (39)

ولما إنْ رأى أهلي سقامي

تجاوز حدُّهُ حدَّ السقيمِ

سددْنَ منافسَ النسماتِ عني

مخافةَ أن أطيرَ مع النسيمِ

وفي المعنى نفسه يقول الشاعر(40):

رأيتُ العاشقين لهم جسومٌ

براها الشوقُ لو نُفِخوا لطاروا

غير أن المجنون كان أكثر رقّة من السابقين، لِتَمكّنِ السقام منه حتى إذا ما كلّمه زائر له يسأله عن سبب مرضه يطير من أنفاسهِ فيقول:(41)

وإذا عائدٌ دنا لكلامي

لعبتْ بي أنفاسه في الفراشِ

ولم يقتصر وصف الشعراء على أحوال المريض وما حلَّ به بل إنهم أكدوا على عيادة المريض، لأنه يأنس بالزائرين، ويُخَفَّف عنه ألمُ المرض وقد يكون الشفاءُ نتيجةً للزيارة ألم يقل الشاعر:(42)

مرض الحبيب فعدْتُهُ

فمرضتُ من خوفي عليهِ

وأتى الحبيبُ يعودني

فبرئتُ من نظري إليهِ

وحدَّد الشعراء بدقةٍ أدبَ عيادةِ المريضِ مراعاةً لصحتهِ ووضعه النفسي فجعلوها يوماً بعد يومين، وأن تكون قصيرةً، ولا يُثقَلُ على المريض بالكلام، وفي هذا الأدب يقول الشاعر: (43)

حقَّ العيادةُ يومٌ بعد يومينِ

وجلسةٌ مثل خَلْسِ اللّحظِ بالعينِ

لا تُبرمنّ عليلاً في مساءلةٍ

يكفيك من ذاك تسآلٌ بحرفين

**** وزائرتي كأن بها حياءً فليس تزور إلا في الظلام، بذلت لها المطارف والحشايا فعافتها وباتت في عظامي.***

لأن المريض يتمنى أن يزوره المخلصون له، وقد يتجاوز التمني إلى عتاب مَنْ قصّر عن زيارته، ولذلك أطلقها معاتبةً لطيفةً الشاعرُ عبد الله بن مصعب لبعض القوم بقولهِ: (44)

مالي مرضتُ فلم يعدني عائدٌ

منكم ويمرض كلبكم فأعودُ

ثالثاً: موقف الشعراء من العلاج والتداوي

طالما أن كثيراً من الشعراء مارسوا مهنة الطب، فمن البديهي أن يظهر علاج بعض الأمراض في أشعارهم، وهذا العلاج أيضاً للعلل العضوية والنفسية، وسيكون لنا وقفة معينة عند طريقتهم العلاجية من داء الحب.

** عينا ربيعة رمداوان فاحتسبي بنظرة منك تشفيه من الرمد.*

أ . علاج الأمراض العضوية:

لقد أكّد الشعراء والأطباء معاً أن المعدة بيت الداء، عملاً بقول الرسول الكريم (صلى الله عليه وسلم): "ما ملأ أحدكم وعاءً شراً من بطنهِ"(45)..

ولذلك حذّر الشعراء من عواقب الشَّرَهِ إلى الطعام كقول الشاعر الطبيب: (46)

شَرَهُ النفوس على الجسومِ بليّةٌ

فتعوّذوا من كلِّ نفسٍ تشَرَهُ

وربّما أكدّ بعضهم أن عدم التقيّد بآداب المائدة يدفع إلى المرض والموت كقول الشاعر: (47)

فكم أكلةٍ أكلتْ نفس حرٍّ

وكم أكلةٍ جلبتْ كلَّ ضُرٍّ

فالصحة والسلامة هي الوقاية من الأمراض، وقد وردت أبياتٌ منسوبة إلى الإمام عليّ (كرم الله وجهه) تحدّد هذه الوقاية، وهي تبيّن أسباب بعض الأمراض، فإذا اتبعتْ تتقي الجسم من المرض.

تقول الأبيات: (48)

توقّ مدى الأيام إدخال مطعمٍ

على مطعمٍ من قبلِ هضمِ المطاعمِ

وكلُّ طعامٍ يعجز السنُّ مضغَهُ

فلا تقرينهُ فهو شرٌّ لطاعمِ

ووفّر على الجسمِ الدماءَ فإنّها

لقوة جسم المرءِ خير الدعائمِ

وإياكَ، إنْ تنكحْ طواعن سِنِّهم

فإنّ لها سمّاً كسمِّ الأراقمِ

وفي كلِّ أسبوعٍ عليك بقيئةٍ

تكنْ آمناً من شرِّ كلّ البلاغمِ

ولم يكتف الشعراء بوصف الوقاية من الأمراض العضوية، بل إنهم ذكروا كثيراً من العقاقير الطبية، وكلها من الأعشاب التي استدلوا عليها بالخبرة والتجربة، وبعضها ما زال مستخدماً حتى يومنا هذا، فمن ذلك مثلاً: "القِلْقِل" وهو حبّ الفلفل المعروف، فقد ورد أنه: "حارٌ رطبٌ، ويحرّك القِوى الجنسية ويثير المعدة، والإكثار منه مُتخمٌ".

وقد قال فيه الشاعر: (49)

وقد أراني في الزمانِ الأولِ

أشتاقُ زوجي في خلوِّ المنزلِ

فأدقُّ بالمِنحار حبّ الفلفلِ

والمِنحار، آلة لدقّ حب الفلفل وتنعيمه، وذكروا أيضاً "الأقحوان" وهو البابونج المعروف بمصر "بالكركاش"، وفي المغرب: "شجرة مريم"، وهومدرٌّ للبول، والطمث، ونافع للربو والقولنج، قال أبو الطيب حمدويه يذكره: (50)

أيا قمراً تبسَّم عن أقاحِ

ويا غصناً تثنّى في رياحِ

جبينك والمقلّد والثنايا

صباحٌ في صباحٍ في صباحِ

وذكروا "الإبليم" وهو نوع من البقل، لها قرون كالباقلاءِ، يصنع منه بعض المراهمِ لطلاءِ الجسمِ فيعطيه ليناً ونعومةً، ويشفي من تشقق الجلد، وقال فيه الشاعر: (51)

وحرّةٍ غيرِ مثقالٍ لهوتُ بها

لو كان يخلد ذو نعمى لتنعيمِ

كأن فوق حشاياها محبِّسها

صوايرَ المِسك مبلولاً بإبليمِ

كما ذكروا أن دواءَ سمِّ الأفعى يكون بالرُّقى كقول النابغة: (52)

فبتُّ كأني ساورتني ضئيلةٌ

من الرقشِ في أنيابها السمُّ ناقعُ

تبادرها الراقونَ من شرِّ سمِّها

فتطلقه يوماً ويوماً تراجعُ

أو ربما كان بعُصارة ورق "المرّانِ" وهو شجر في المغربِ حار يابس إذا شربَ منه درهم بخمر نفع من نهشة الأفعى وفيه يقول الشاعر: (52)

وخُزُ الأسنةِ والسؤالِ لناقصٍ

أمران عند ذوي النهى مرّانِ

والرأي أن يُختار فيما دونه

المرّانُ وخُزُ أسنّة المرّانِ

وكان من الشائع قديماً أن المصاب بداء (الكَلَب) إذا شرب من دمِ إنسانٍ شريفٍ برئَ لساعتهِ، ولذلك قال الشاعر في مديحه: (53)

أحلامكم لسقام الجهل شافيةٌ

كما دماؤكم تشفي من الكَلَبِ

أما دواء وجع الضرس والأسنان فهو لطيفٌ، وكان يتمُّ تسكينُ الوجعِ بطريقة معينة وهي:"أن يكتب على جدار، ج.ب.ر .ص لا .و ع م لا . وتأمر الموجوع أن يضع إصبعه على الضرس الضارب وتضع مسماراً على أول حرف من الحروف المتقدمة، وتدق عليه دقاً خفيفاً وأنت تقرأ:

"ولو شاء لجعله ساكناً"، وقد نظم ذلك الشاعر بقوله: (54)

وللضرسِ فاكتب في الجدارِ مفرّقاً

بما جَمْعُهُ جبّر صِلاّ وعمَّلا

ومِرْهُ على الموجوعِ يجعل إصبعاً

وضع أنت مسماراً على الحرف أوّلا

ودقّ خفيفاً ثم سَلْهُ ترى بهِ

سكوناً، نعم، إن قال بلّغه موصلا

**** هذا الفتى بالأمس صار إلى رجل هزيل الجسم منجرد. عيناه عالقتان في نفق كسراج كوخ نصف متقد.***

ودواء الجنون عند العرب سمّوه "قلة الميرون"، وهو دواء مركب من دهن البيلسان وغسيل أرجل البتاركة في ليلة الغطّاس، يجمعها البترك ويجعلها في الزجاجات، فيبرئ به المصروعَ والمبرسَمَ وصاحبَ الماليخوليا، ولذلك قال مدرك بن علي الشيباني الطبيب من قصيدة طويلة: (55)

بحقِّ ما في قلّةِ الميرونِ

من نافع الأدواءِ للمجنونِ

ولم يكتفِ الشعراء بوصف العقاقير الطبية فقط، بل وصفوا أدوات الطبيب، وخاصة في العمليات الجراحية، مضيفين إليها بعضاً من رقتهم وتسليمهم لهذا العلم حيث يقول جورج صيدح واصفاً عملية جراحية أجريت لابنتهِ: (56)

رفقاً بها يامبضع الجرّاحِ

شرّحتَ قلبَ الوالدِ الملتاحِ

ويحي دفعت إلى المشارط فلذَةً

كنت الضنين بها على الأرياحِ

آمنت في علم الطبيب وأنَّ في

جُرحِ الجسومِ سلامةَ الأرواحِ

غير أن السياب كان أكثر دقةً، لأنه يصوّر ما جرى معه، فينقل لنا أحاسيسهِ، مصوّراً معاناته من أدوات الطبيب، حيث يقول من قصيدة بعنوان: "في المستشفى": (57)

كذلك انكفأتُ أعضُّ الوسادْ
وأَسلمتُ للمشرطِ القارسِ
قفايَ المدمّى بلا حارسِ
بغير اختياري طبيبي أرادْ

لقد قصَّ... مدَّ المجسَّ الطويلْ
لقد جرّه الآن.. أواه... عادْ
ولا شيء غير انتظارٍ ثقيلْ.

ب . علاج

الحب:

والحب كما أسلفنا من أكبر الآفات والعلل التي تصيب القلوب، فيتغيّر نبضها ويختل تدفق الدم في شريان الحبيب، وماذا تحدّث عن توتره الشرياني، وعمل دماغه، وبمثل هذه الحال نرى عجباً للعلاج، حيث كانت التمائم والرقى والتعاويذ أوّل ما يفكر به الطبيب ، وأحياناً المحب، فهذا الشاعر يجعل من وردة المحبوب تميمة في عضدهِ لتخفيف جواه وكمده، فيقول: (58)

جعلتُ من وردتها

تميمةً في عضدي

أشمُّها من حبها

إذا علاني كمدي

أما الشاعر (عروة بن حزام) صاحب (عفراء)، فإن عشقه يجعل الأطباء والعرّافين يقفون عاجزين أمام دائهِ، فيتركونه لله عسى أن يشفيَه، وقد صوّر ذلك بقوله: (59)

جعلتُ لعرّاف اليمامة حكمَه

وعرّاف نجدٍ إن هما شفياني

فقالا نعم نشفي من الداءِ كلّه

وقاما مع العوّادِ يبتدرانِ

فما تركا رقيةً يعلمانها

** يقول ابن سينا إن الغم والهم والنسيان تورث الغباء، وهو علة نفسية تقود إلى الفصام أحياناً.*

ولا ســـلوةً إلا وقـــد ســـقياني

فما شفيا الداءَ الذي بي كلـه

ولا اذّخـــرا نصـــحاً ولا ألـــواني

فقـــالا شـــفاك الله والله مالنـــا

بمـا حملـت منـك الضلـوع يـدانِ

غير أن (زرعة بن خالد العذري) يعرف أن دواءَه هو زيارة محبوبه له والنظر إليه، وليس له دواء إلا ذلك فيقول: (60)

مــريضٌ بأفنـــاءِ البيــوتِ مطــرّحُ

بـه مابـه مـن لاعـج الشـوق يُبرَحِ

فقالوا لأجلِ اليأسِ عودي لعلَّ ما

تشـكّاه مــن آلام وجـدكِ يُمسَـحُ

ولـــيس دواء الـــداءِ إلا بحيلـــةٍ

أضـــرّ بنـــا فيهـــا غـــرام مبـــرّحُ

وربما جعلوا التداوي من الحب، بحب آخر، أو التمـادي بـالهجر قهـراً لـنفس المحـب وروحـه، فيقول الشاعر: (61)

وقـــالوا دواء الحـــبِّ حـــبٌّ يزيلـــه

لآخـر أو طـولُ التمـادي علـى الهجـرِ

وهيهات أن تزول حرارة العاشق، وإن تناول مضادات حرارة عشقية وهي حبوب القُبَل، لأن هذه القُبَل هي التي تزيد حرارته، وليس يشفي (عروة) إلا عندما تمتزج روحُه بروحها، وفي ذلك يقول: (62)

أعانقهـا والـنفسُ بَعْـدُ مشـوقةٌ

إليهـا وهـل بعـد العنـاقِ تـدانِ

وألـثمُ فاهـا كـي تـزولَ حرارتـي

فيشـتد مـا ألقـى مـن الهيمـانِ

كـأنَّ فـؤادي لـيس يشـفي غليلُـهُ

سـوى أن تُـرى الروحـانِ تمتزجـانِ

وقد حملت لنا المصادر دواءً للعاشق جديداً وهو الكَيِّ، وهذا آخر ماكان يستخدمه الأطباء في مـداواة الأمـراض المستعصـية، وطريقـة مـداواة العاشق بالكَيِّ كالتالي: "كان يحمل العاشقَ رجلٌ على ظهرِهِ كما يُحمَل الصبي، ويحمي الطبيب حديداً أو ميلاً، ويكويه بين إليتيه، فيسلو ويذهب عشقه، وفي ذلك يقول الشاعر العاشق: (63)

شـكوتُ إلـى رفيقـيَّ اشـتياقي

فجـــاءاني وقـــد جمعـــا دواءَا

وجـــاءا بالطبيـــب ليكويـــاني

ولا أبغـي . عـدمتهما اكتـواءَا

ولـو أتيـا بسـلمى حـين جـاءا

لعاضـاني مـن السـقم الشّـفاءا

فإن اكتفى هذا العاشق بسلمى ليشفى، فإن الآخر يرى دواءَ الحب مستحيلاً إلا بلقاءِ العاشقين فيقول: (64)

رأيـتُ الحـب لـيس لـه دواءٌ

سوى وَضْـعِ الصـدورِ علـى الصـدورِ

غير أني وجدتُ تنبيهاً في ديوان الصبابة يردّ على هذا الدواء ويحرّمه وهو: (66)

"التداوي بالنكاح، لا يبيحه الشرع، بوجهٍ ما، إذا كان المحبوب ممن لا يجوز نكاحه، وأما التداوي بالضم والقبلة، فإن تحقّق الشفاء به، كان

نظير التداوي بالخمور عند من يبيحه، بل هذا أسهل من ذاك فإن شربه من الكبائر، وهذا الفعل من الصغائر".

رابعاً: الأطباء الشعراء قديماً وحديثاً:

زخر تاريخنا الأدبي بأسماء كثير من الأطباء الذين كتبوا الشعر، فهناك علاقة جدلية وطيدة بين الطب والشعر، كما ذكرت في المقدمة وسأذكر في هذه العجالة بعضاً منهم مقتصراً على من كتب الشعر، وسأستعرض نموذجين منهم اشتهرا بالطب والشعر معاً.

أ . الأطباء الشعراء قديماً: (68)

(حُنين بن اسحق) وابنه (اسحق بن حنين) وهما طبيبان ومترجمان، ومؤرخان وشاعران، وأتقنا اليونانية والسريانية وابن أخت اسحق (جيش بن الحسن الأعشم الدمشقي) سار سيرتهما، و(الكندي)، و(أبو زيد البلخي)، و(أبو الفرج علي بن الحسين بن هندو)، و(ابن زيله الحسين بن محمد)، و(أحمد بن الطيب السرخسي) و(عمر بن إبراهيم النيسابوري الخيامي) و(أمية بن عبد العزيز الأندلسي). و(أمين الدولة بن التلميذ)، و(ابن الشبل البغدادي)، و(أحمد بن عبد الغني النفيسي)، و(محمد بن طاهر بن بهرام السجستاني)، و(ابن سينا).... وغيرهم....

***** *يعتبر كبار الصوفية أن أيسر الحب هو الذي يحل بالمجانين لأن نفوسهم قد غدت معلقة بمن يحبون.*

وأغلب أشعارهم كانت في الفلسفة وقضايا الروح والنفس، وبعض الموضوعات التعليمية للطلبة. وأُثِرَ عن بعضهم قصائد في المديح للسلاطين والأمراء والخلفاء، ويكثر في قصائدهم النصائح الطبية، وخاصة الأراجيز(69) وسآخذ مثالاً على هؤلاء الأطباء الشعراء وهو (فرج بن سلاّم)، ذكره (ابن عبد ربه) في العقد الفريد(70) وأورد بعض أشعاره وكلها في النصائح الطبية، والمداواة، فهو يذكر الحُرْفَ والكمون فيقول:

في الحُرْف سبعون دواء
وفي الكمّونِ فيما قيل ستونا

منذ قاله هرمس في كتبه
فلا تَدَعْ حُرفاً وكمّونا

ويقول في فضل السعتر البرّي، والفَصْدِ والحِجامة:

بسعترٍ بَرٍّ داوِ كلَّ مبلغمٍ
وذا المرّة الصفراءِ بالرازيانق

وذو المرة السوداءِ ذاك علاجه
تعاهدُ فَصْدِ العِرْقِ من كفِ حاذقِ

وذو الدم فليكثر لذاك حجامةً
فما غيرها شيءٌ له بموافقِ

ويقول:

ماكان في الرأس أخرجه بغرغرةٍ
فالقيء يُخرِج مافي الصدر من عفنِ

وكل ما كان من صلب فذلك لا
يستلّ إلا بأخلاطٍ من الحقنِ

وينصح أيضاً بعدم تغطية الرأس حين الخروج من الحمّام فيقول:

ولا تغطّ الرأس في وقت ما

تخرج من الحمّام واخشَ الضررْ

إن بخار الرأسِ في وقت ما

وصفته داءٌ يصيب البصرْ

وتمتد نصائحه الطبية لتشمل الشراب والطعام فينصح بعدم شرب الماء بعد النوم، إذ يقول:

لا تشرب الماء بعد النوم من ظمأ

ولا تبت أبداً من غير منتفضِ

فجوف من بات من ماءٍ ومن ثقلٍ

ومن رياحٍ دعا كلاًّ إلى مرضِ

وهو يدعو إلى الإكثار من الزيت على السمك عند طبخهِ فيقول:

السمك المالح إن لم يكن

بدٌّ من الأكل له فانعمِ

بالطبخِ أكثر زيته ثم كل

من قبل مأدوماً من المطعمِ

ويدعو إلى السواكِ من أجل سلامة الأسنانِ فيقول:

إن السواك ليستحب لسنّةٍ

ولأنه مما يطيب به الفمُ

لم تخش من حفر إذا أدمنته

وبه يسل من اللهاةِ البلغمُ

وكل أشعاره تنحو هذا المنحى، وهذا الأمر لا نراه عند الأطباء الشعراء المحدثين بل سنرى انعكاس هذه المهنة واضحاً جلياً عند بعضهم.

ب . الأطباء

الشعراء المحدثون:

لمعت أسماء شعراء أطباء في العصر الحديث ومنهم من نشر أعمالاً إبداعية في مجال الشعر مثل الدكتور عبد السلام العجيلي، والدكتور إبراهيم ناجي أحد أعلام الرومانسية العربية، والدكتور فيصل الزرّاد، الذي اشتهر بالطب النفسي والفلسفة والشعر، والدكتور أحمد كامل قدح، والدكتور شاكر مطلق، والدكتور نور الدين خضور، والدكتور وجيه البارودي، والدكتور صدر الدين الماغوط.

وبعضهم تعامل مع الشعر ويمتاز بموهبة أصيلة غير أنه لم ينشر أعمالاً إبداعية بعد، مثل الدكتور غيث رجّو، والدكتور سليمان الأحمد.

وقد كتب هؤلاء الأطباء في فنون الشعر كافة، غير أن انعكاس مهنة الطب لم يتضح في أشعارهم، بل غلبت الشفافية الشعرية على أعمالهم، مما يدل على خلفية ثقافية وموهبة شعرية متميزة لديهم، وسأتوقف عند شاعرٍ منهم، بدت مهنته في أغلب قصائدهِ، وتحدث بالتفصيل عن مهنة الطب، وأستطيع أن أقول لقد تفرّد بهذا المنحى بين الأطباء والشعراء قديماً وحديثاً، وهو الطبيب الشاعر وجيه البارودي الذي قاوم التدجيل في حماة مدينته منتصراً للطب إذ يقول: (71)

وإن قلت: هذا الداء لا حيلةٌ

للطب فيه قيل هذا غباءْ

وأقبل الدّجال فاستبشروا

بسحرهِ والسحر بعض الدواءْ

فاطرب لتدجيل يدرّ الثراء

** وقالوا جنت على ليلى فقلت لهم الحب أيسره ما للمجانين.*

وارثٍ لشـعبٍ يسـتحق الرثـاءْ

وهـو إن وصـل إلـى عيادتـه يراهـا مكتظـة كخليـة النحل بالمرضـى، فيصوّرهم بدقـة متناهيـة وواقعيـة جميلـة، وقد ينـال مـنهم لخشـونة بعضـهم وطباعهم القاسية:

بـابي خليـةُ نحـلٍ كلّـه إبـرُ

والنحـل يمنحنـا شـهداً مـع الإبـرِ

أقضـي نهاري وليلـي فـي مصارعةٍ

مـع التيـوس وأحيانـاً مـع البقـرِ

وفـي ضجيج وفوضـى فـي مزاحمـةٍ

فالسَّبْق فيها نصيب الليث والنمرِ

هـذا يـئن وهـذا يسـتغيث وذا

يُرغـي ويزبـد فـي حمّـى مـن الضجرِ

فكـم وددتُ لوأنّـا فـي تطورنـا

نرقـى إلـى مستوى القـرابطِ والنَّـوَرِ

وربّما طمحت نفسه إلى بعض الراحة، من هذا العناء الذي سببته مهنته:

بحاجـةِ قلبـي إلـى راحـةٍ

يسـكن فيهـا بعـد طـول العنـاءِ

مـا أنـا دولابٌ علـى آلـةٍ

إن دار صبحاً لم يقف فـي المساءِ

كـلا ولا عيسـى أنـا مخطـئٌ

مَـنْ عـدّني فـي زمـرة الأنبيـاءِ

ورغـم ذلـك يعتـز بمهنتيـه الطبيـة والشـعرية، فالبرء دائماً عنده، فيقول:

والبرءُ عنـدي كم شفيت معذباً

برحيـق أشـعاري ومُـرِّ دوائـي

وقد لا يأتيه التعب من مهنته، بل من زوجه التي تغار من مهنته، لأنها تشاهد الفتيات والنساء المرضـى يـأتين إلـى عيادتـه، ويجس أجسـادهن، فيظهر غيرتها بقوله:

حبيبـي فـي الأسـاةَ يجسّ نبضاً

وتفحـص كفُّـه بطنـاً وظهـرا

ويصـغي للفـؤادِ فلـيس يخفـى

عليـه مـا أُجِـنّ ومـا أُسِـرّا

ولكنـي أُعاتبـه فيمضـي

ويـزعم أن فـي أذنيـه وقْـرا

حـديثُ القلـبِ يسـمعه وعتبـي

إذا عَرَبْـدْتُ لـيس يعيـه جهـرا

وقـد تفرّد الـدكتور البـارودي بالحـديث عـن نفسـه وخاصـة فـي شيخوخته حيث تفتر عاطفـة الحب لديـه وتنطفئ جذوة الشباب فيه فيجد في طبه ملاذَه الوحيد لينقذه من شيخوخته فيقول:

أنـا مـا تركـت مـن التوابـل تـابلاً

فـي الهنـدِ يُعرف أو حشائشَ مغربِ

ورجعت للطبِ الحديث أغوص فـي

أبحـاث كـل منقّـبٍ ومعقّـبِ

حتـى انتهيـت إلـى خفايـا غـدّةٍ

فـي غورهـا سـر الشـبيبةِ يختبـي

فجعلت مـن إكسـيرها راحـاً ومـن

مشــوِّيها ألـــوانَ نُقْـــلٍ طيّـــبِ

فبجرعـــةٍ عـــاد الشـــباب لأوجـــهِ

وبجرعتين يعود لـي مرحُ الصبي:

ولا ينسى البارودي أن يحدثنا عن ثروته التي جناها من مهنته، رغم أنه قد مرَّ معنا عن قناعته وكفافه شيء، فهو يقول واصفاً خزانة ماله:

لــديَّ خزانـــةٌ وشــريت أخــرى

مخافـــةَ أن تغــصَّ بـــوارداتي

لقــد أضــحى وجــيهكم وجيهــاً

وصــار مــن الجهابــذةِ الثقــاتِ

وأوراقـــي الصـــغار غـــدت كبـــاراً

فأصـــغرهن مـــن فئـــة المئـــاتِ

وبيتـــي طابقـــان وكـــان كوخـــاً

سيصــبح مــن طــراز الناطحــاتِ

غير أنّه يقرّ بأكثر من قصيدة أن سعادته في شفاء الناس وليس في الثراء، وربّما ظهر أثر شخصيته المرحة في بعض أشعاره كما هو معروف عنه، فقد كان يؤمن بالطب علماً ومنهجاً، ويتمثّل إيمانه به وثقته أن الطب الحديث هو الذي سينتصر لصالح رفاهية الإنسان وخدمة الإنسانية فيقول في قصيدته"تأملات في الحياة":

وســيقفز الطــبُّ الحــديثُ ويرتقـــي

لـــلأوجِ فـــي بحـــثِ العلـــوم خبيـــرُ

فيصولُ فـي الأمـراضِ صولةَ فـارسٍ

ويجـــولُ فـــي ميـــدانها ويُغيـــرُ

فيطـــول عمـــر المـــرء حتـــى إنـــه

يربـــو علـــى المئتـــين وهـــو صـــغيرُ

وسـيرجع الشـيخ المسـنّ إلـى الصبا

فيثـــور كالفتيـــانِ حـــين يثـــور

رغباتــــهُ محمومــــةٌ لا تابـــلٌ

للعـــــزمِ يعـــــوزه ولا إكســـــيرُ

وسيبقى الطب إكسير الحياة، والشعر إكسير الروح، يتعانقان في جوانح الإنسان.



▪ إحالات

البحث:

(1)ـ تهذيب إصلاح المنطق /49/ ومتن اللغة: /ط.ب.ب/.

(2). نفسه.

(3). متن اللغة /ط.ب.ب/.

(4). متن اللغة /ن.ط.س/.

(5). متن اللغة /ح.ك.م/.

(6). تاريخ الحكماء/314/.

(7). في التاريخ العباسي والأندلسي /567/.

(8). نفسه/ 456/.

(9). حياة الحيوان الكبرى/166/.

(10). الشوقيات 218/1.

(11). كذا أنا /55/.

(12). نفسه /115/.

(13). نفسه /111/.

(14). نفسه /51/.

(15). المستطرف من كل فن مستظرف 347/2.

(16). قاموس الأطبا 2/150/.

(17). نفسه.

(18). حياة الحيوان الكبرى 2/106.

(19). المستطرف 2/347.

(20). نفسه 2/349/.

(21). ديوان المتنبي 2/478/. والجَمام: الشّبع والري.

(22). قاموس الأطبا 2/62.

(23). المستطرف 2/348.

(24). نفسه.

(25). ديوان بشار 3/165.

(26). ديوان بدر شاكر السياب /42/.

(27). شعر الأخطل الصغير /258/.

(28). المستطرف 2/354.

(29). حياة الحيوان الكبرى 2/170/.

(30). نفسه.

(31). قاموس الأطبا /117/.

(32). نفسه.

(33). الأعمال الكاملة /501/.

(34). ديوان الشبلي/21/.

(35). تزيين الأسواق في أخبار العشاق /35/.

(36). نفسه /118/.

(37). نفسه /123/.

(38). ديوان الصبابة /214/.

(39). نفسه.

(40). نفسه.

(41) . نفسه.

(42) . المستطرف 2/354.

(43) . نفسه.

(44) . نفسه.

(45) . صحيح مسلم، آداب الطعام.

(46) . المستطرف 2/353.

(47) . نفسه 2/351.

(48) . نفسه.

(49) . قاموس الأطبا 2/28.

(50) . نفسه 2/282.

(51) . نفسه 2/350.

(52) . قاموس الأطبا 2/204.

(53) . حياة الحيوان الكبرى 1/52.

(54) . نفسه 1/55.

(55) . تزيين الأسواق /346/.

(56) . ديوان جورج صيدح /147/.

(57) . ديوان السياب /677/.

(58) . تزيين الأسواق /374/.

(59) . نفسه/135/.

(60) . بلوغ الإرب في معرفة أحوال العرب 2/322.

(61) . ديوان الصبابة /180/.

(62) . نفسه/176/.

(63) . بلوغ الإرب /2/322/.

(64) . ديوان الصبابة /176/.

(65) . نفسه.

(66) . نفسه/180/.

(67) . نفسه/181/.

(68) . تاريخ الحكماء /407/ وما بعدها.

(69) . أنظر أرجوزة ابن سينا في حياة الحيوان /57/.

(70) . العقد الفريد 6/278/.

(71) . كل الأشعار من ديوان كذا أنا، حسب الترتيب التـــالي: (162-191-129-43-77-120-204).

****

▪ مصادر

البحث:

1 . الأعمال الشعرية الكاملة، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت 1975م.

2 . بلوغ الإرب في معرفة أحوال العرب، محمود شكري الآلوسي ، تحقيق محمد بهجت الأثري،

دار الكتب العلمية، بيروت، بلا تاريخ.

3 . تاريخ الحكماء، السهرزوري، تحقيق: عبد الكريم أبو شويرب، جمعية الدعوة الإسلامية العالمية 1988م.

4 . تاريخ حكماء الإسلام، البيهقي، تحقيق محمد كرد علي، مطبعة الترقي، 1946م.

5 . تـزيين الأسـواق فـي أخبـار العشـاق، داوود الإنطاكي، دار محيو، بيروت، 1972م.

6 . تهذيب إصـلاح المنطـق، الخطيـب التبريـزي، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، بيروت 1983م.

7 . حياة الحيوان الكبرى، الدميري، دار الألباب، بيروت، بلا تاريخ.

8 . ديوان أبي بكر الشبلي، تحقيق: كامل مصطفى الشيبي، دار التضامن، بغداد، 1967م.

9 . ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت 1975م.

10- ديوان الصبابة، ابن حجلة الحموي المغربي، دار حمد ومحيو، 1972م.

11. ديوان المتنبي، دار الأرقم، بيروت 1976م.

12- الشوقيات، أحمد شوقي، دار الفكر، دمشق، بلا تاريخ.

13- العقد الفريد، ابن عبد ربه، تحقيق: أحمد أمين، ورفيقيه، دار الكتاب العربي، بيروت 1983م.

14 . في التاريخ العباسي و الأندلسي، د.سهيل زكار، دار الكتاب، دمشق 1992م.

15 . قاموس الأطبا، وناموس الألبا، مدين بن عبد الرحمن القوصوني المصري. دار الفكر دمشق 1980م.

16- كذا أنا، وجيه البارودي، مطبعة الدباغ، حماة، 1965م.

17. متن اللغة، أحمد رضا، دار مكتبة الحياة الجديدة، بيروت 1959م.

18. المستطرف من كل فن مستظرف، الأبشيهي، دار مكتبة الحياة، بيروت، بلا تاريخ.



صــدر

عن منشــورات اتـحاد الكتّاب العرب

محمد بن زكريا الرازي

دراسة.......................................محمد عبد الحميد الحمد

الملاحم الشعبية

أصالة الماضي واعتزاز الحاضر والمستقبل

د. مصطفى جطل

يبدو أن الشعوب الحية حريصة على تخليد مراحل من حياتها، تصوغها ملامح أو سيراً شعبية أو أدبية رسمية، تتناقلها الأجيال جيلاً بعد جيل، ويرويها الكبار للصغار لتبقى كالوشم في الذاكرة. وتختلف هذه الملاحم في أحداثها وصورها وخيالها من أمة إلى أمة، ولكنها تتفق في أمر واحد هو تصوير البطولة وتمجيدها، ومن هذه القيمة الإنسانية السامية تتولد قيم أخرى. فالإغريق لديهم الإلياذة والأوديسة، والهند لديهم المهابهاراتا والرامايانا، والفرس لديهم الشاهنامة، وكذلك لدى الصينيين والفرنسيين والألمان وشعوب أمريكا اللاتينية ملاحم تحكي قصص البطولة والتضحية في سبيل تلك القيم السامية(1).

**** الهدف من دراسة السير الشعبية هو الاقتراب من الحس الشعبي الذي يختلف كثيراً أو قليلاً عن حس الأدباء والمثقفين.***

واختلف مؤرخو الأدب العربي حول معرفة العرب هذا الفن الأدبي، فبعضهم يرى في شعر الفتوحات الإسلامية، وسيفيات المتنبي، وروميات أبي فراس الحمداني، وأدب الجهاد الذي خلد بطولات صلاح الدين الأيوبي في معركة حطين صوراً من الملاحم الأدبية، لكن هذه القصائد قصيرة النفس، وليست متسلسلة الأحداث، ولا متتابعة الفصول، ولا تنتمي إلى مرحلة واحدة ثمّ هي بعد هذا كله لا تمثل روح الشعب بل تنتمي إلى أدب السلطة أو الأدب الرسمي، ولذلك فإن الأدب الشعبي هو الذي قام بهذه المهمة، فخلّف لنا ملاحم أو سيراً شعبية تشترك مع الملاحم العالمية في تقديس البطل والبطولة، وتحكي طموحات الشعب في رفع الظلم، ورد كيد العدوان. ومن هذه السير سيرة عنترة العبسي وسيف بن ذي يزن، والأميرة ذات الهمة، والهلالية، والظاهر بيبرس وغيرها.

وتعدُّ هذه الملاحم أو السير شكلاً من أشكال الفكر العربي الأصيل، بل تلعب أو لعبت دوراً في وضع تصور شامل لكثير من مناحي هذا الفكر ومساره الجماهيري الذي يساعد على رسم صورة حية نابضة لوعي الأمة في مراحل من تاريخ عمرها الثقافي.(2)

وتنتمي هذه الملاحم إلى التراث العربي، لأن التراث لا يقتصر على النصوص الأدبية والفلسفية والفقهية، بل هو بالإضافة إلى ذلك وربما قبل ذلك أسلوب حياة، وأدوات وأساليب إنتاج للقيم والعادات والتقاليد التي خلدها الأجداد، وانتقلت إلينا ليتصل الماضي بالحاضر ويؤسس للمستقبل(3).

والهدف من دراسة الملاحم "السير الشعبية" أو إلقاء الضوء على جوانب مما تختزنه هو الاقتراب من الحس الشعبي الذي يختلف كثيراً أو قليلاً عن حس الأدباء والمثقفين الذين يصوغون رؤاهم في كثير من الأحيان وهم بعيدون عن حاجات الشعب واتجاهاته. فالجماهير لها حس صادق يعبر عن قلقها وطموحاتها، وخير دليل ما تزخر به آدابها أو ذاكرتها من أمثال شعبية، وما تفيض به رواياتها التي لا تنتسب إلى مؤلف محدد، بل تشترك مجموعات غير محددة في تكوينها وصياغتها، ولذلك نرى أن السيرة الواحدة ذات روايات متعددة، فالمجتمع ذاته قد يدفع الراوي إلى أن يعدل أو يغير في الرواية تبعاً للوظائف الاجتماعية أو الثقافية أو الفنية التي تؤديها تلك المأثورات التي تروى، أو انسجاماً مع الأغراض التي ترمي إلى تحقيقها(4).

ثمة قيم إيجابية للسير الشعبية كالبطولة والحرية ومحاربة العبودية والتفريق العنصري. والمساواة والمروءة والنجدة.

هذا الاقتراب من الحس الشعبي عبر المأثورات الشعبية ولاسيما الملاحم أو السير ليس القصد منه العودة إلى تمثلها أو روايتها كما رواها الأجداد أو التغنّي بها، فالزمن الحاضر قد تجاوز أحداثها، فلم تعد وظيفة الراوي الذي يتحلق حوله لفيف من الناس ليروي لهم أحداث سيرة من هذه السير، لم تعد وظيفته مقبولة، ولم تعد أحداث هذه السير مثيرة للجماهير ولا فاعلة في خيالها كما كانت عبر الأزمنة الماضية، لاسيما أننا نجتاز عتبة قرن مثير جداً، امتلأ بثورات علمية هائلة، فخلف وراءه القرون الماضيات وكأنها أضغاث أحلام، فبينه وبينها بون شاسع جداً. إننا نقترب منها لنعيد إنتاجها عبر ما تختزنه من قيم خالدات ما عاش الإنسان على هذه الأرض، ولتوضح تصوّرات يمكن الاستفادة من أسسها ومنطلقاتها الفكرية والجمالية حتى تبدو الحياة سلسة متصلة من الماضي إلى الحاضر فالمستقبل.

إن التراث الذي لا يعبر عن قيم جوهرية أصيلة لا يستطيع أن يستمر في الحياة، بل لا يمكن أن يبعث من جديد ليشكل السلسلة المتصلة، والدارسون الباحثون أو الأدباء المبدعون هم الذين ينفخون في ذلك التراث الروح ليبقى حياً فينا. ولقد كانت هذه السير باعثاً لشعراء وأدباء أعادوا إنتاجها عبر استلهام القيم الإنسانية أو العالمية التي تزخر بها، فالشاعر أحمد شوقي كتب مسرحية عنترة وأراد منها هدفين أساسيين أولهما طرد المستعمر، وهذا يحتاج إلى رجال أشداء كعنترة، والهدف الثاني بعث قيم البطولة والرجولة لدى شباب ذلك الجيل، والمسرحية التي استلهمت أحداث السيرة تجاوزتها، فتجاور الماضي والحاضر في هذا العمل، ويمكن لهذا التجاوز والتجاوز أن يمتدّا إلى ما لا نهاية في كل مرة يكتشف فيها المبدع وجوهاً من التماثل بين القديم والحديث، ويبقى للبطل حضوره التام بأفعاله وقيمه(5). وقدم الأديب عباس صالح في روايته (عنترة) فكرة أساسية محورها حرية الفرد وحرية الجماعة، وبين أن حرية الفرد لا تعني شيئاً، لأن الأساس هو حرية الجماعة(6). وكتب محمد فريد أبو حديد قصته "أبو الفوارس عنترة" وكذلك قدم كثير من الأدباء والكتاب والروائيين والذين كتبوا للسينما أو المسرح أو التلفاز نصوصاً جذبت الجماهير وشدتها وجلها مقتبس من هذه السير الشعبية، وقد استطاع المبدعون أن يلامسوا الحس الجماهيري حين عكسوا هموم الحاضر وقلقه في أحداث استلهموا أبطالها أو قيمها من تلك الملاحم أو السير أو المأثورات.

إن هذا البحث سيقف عند بعض القيم الإيجابية والسلبية في سيرتين اثنتين هما سيرة عنترة العبسي، والسيرة الهلالية أو تغريبه بني هلال. فمن القيم الإيجابية البطولية والحرية ومحاربة العبودية والتفريق العنصري بسبب اللون أو غيره، والمساواة بين بني البشر، والمروءة،

والنجدة، والإجارة، وحماية الوطن والدفاع عن كرامته ومحاربة الخارجين عليه، والهجرة للبحث عن الخلاص من الفقر أو الذل أو لرفض عادات سلبية، والقيم الروحية، والموقف من المرأة، ثم قيمة النسب وقضية القبيلة..... الخ أما القيم السلبية فمنها القتل والقتال، والإغارة على القبائل، والتحالف مع الأعداء، والخيال الجامح المريض، والمبالغة في البطولة، ووصف العوالم السحرية، والتدمير للذات والحضارة والمدنية........ الخ.

البطولة:

البطولة قيمة عالية في التراث الشعبي، ولعلها قيمة إنسانية تهفو إليها النفس البشرية على مر العصور، وهي عماد أساسي في الملاحم البطولية والسير الشعبية، وهي نابعة من الشعور واللاشعور الجمعي المرتبطين بحركة الكون والحياة، ولعلها ترتكز على دافعين متلازمين: دافع الخوف من شر متوقع، ودافع الجرأة في تحقيق فعل يبطل الشر ويجلب الخير، فالبطل قادر على اجتياز العقبات التي تعترض سبيل الجماعة ولا تجد خلاصاً منها؛ لأنها تحتاج إلى أمر معجز فوق قدرات الإنسان العادي وطاقاته، ومن هنا كانت قدرات البطل خيالية يختلط فيها الواقع بغير الواقع والتاريخي بالكوني، والمحدود بغير المحدود، وقد كون هذه القدرات حس جماعي يتفوق فيه الإيمان والأمل بالمستقبل على الإحساس بعبثية الحياة ومأساة الإنسان، ولهذا فالبطل يتصف بمجموعة من الصفات تؤهله ليكون ممثلاً للجماعة، لقيمها الدينية والدنيوية ومعبراً عن آمالها، فهو حر من كل القيود الاجتماعية البالية التي تكبل الجماعة، وهو شجاع، وشجاعته تتميز بالخصوصية إذ تتجمع في شخصيته شجاعة الجماعة كلها، ويستمد هذه الشجاعة من القوة الإلهية المتدفقة، فلا يصمد أمام شجاعته إلا قيم إنسانية أبدية هي قيم الحق والخير والعدل، ويكوّن هذه البطولة عناد بشري لا يعرف اليأس ولا التردد، والبطل يتعرض للصعاب فيتغلب عليها وينتصر، فهو والنصر حليفان يقهران قوى البغي والعدوان.

هذا البطل يصنعه الشعب الذي يخلع عليه الصورة الكلية للإنسان، فيجتمع في كيانه الفرد والمجتمع والكون، وهو مطالب بالتغيير، تغيير الحياة أو تغيير سلبيات الحياة، ولهذا يصبح رمزاً لوجود الجماعة ولتحررها من الضغوط النفسية، ومن دواعي القلق، فيجعلها تستشرف الإحساس بالحق والخير والعدل والجمال، ومن خلال هذه البطولة يشعر الإنسان العادي بقدرة فائقة تأبى الاستسلام، وقوة تدفق لتحقيق المعجزات التي تشبه المعجزات التي يحققها البطل، فالبطولة قيمة مُعدية.(7)

فعنترة العبسي كما تصوره السيرة رمز البطولة تجمعت فيه كل هذه المعاني، فولادته وطفولته وفتوته وشبابه، وحبه وفروسيته وحروبه ورحلاته واتصالاته بملوك العرب والعجم من فرس وبيزنطيين وحبشيين، كل ذلك يتسم بكل المعاني التي ذكرناها.

والبطولة كالعبقرية فيها أمور خارجة على التفسير العقلي المنطقي البارد، وكذلك كانت بطولة عنترة التي صاغها الخيال الشعبي، ويقابله في الهلالية أبو زيد الهلالي، فهذان بطلان من الجزيرة العربية، أحدهما عاش في الفترة التي سبقت الإسلام، والثاني عاش في القرن الخامس للهجرة، وسيرتهما انتشرت بعيد القرن الخامس، ولعل الحروب الصليبية وما رافقها أو تلاها من حروب مدمرة، واجتياح لا يُبقي ولا يذر للأمة العربية الإسلامية وحضارتها، لعل ذلك هو الذي استدعى تلك البطولة أو استدعى تلك السير الشعبية، وسواء أكانت هذه السير من صنع كاتب

** ثمة قيم سلبية أيضاً كالقتل والقتال والإغارة على القبائل والتحالف مع الأعداء والخيال الجامح المريض.*

واحد أم من رواة كثيرين أضاف كل منهم ما وجده مناسباً، فهذا أمر لا يغير من الحقيقة التي لا شك فيها وهي أن طموحات الشعب وأحلامه هي التي استدعت تلك السير والبطولات تعويضاً فنياً أو خيالياً أو جمالياً عن الواقع الذي كان الناس يعيشونه في تلك الفترة الحالكة من تاريخ أمتنا. ولأن الفترات اللاحقة لم تكن أسعد حالاً من الفترات السابقة بقيت هذه السير وما تمثله من البطولات حية في ذاكرة الناس، وبقت تروى في أرجاء الوطن العربي. ولما تبدلت الأحوال، وزال القهر والطغيان، وبدأت بوادر النهضة لم يعد لهذه السير الأثر الذي كان، فانحسرت عند الأجيال الجديدة، ولكنني أعتقد أنها كانت حية عند أجدادنا أو آبائنا، فلو سألت أياً منهم عن هذه السير فاضت لك ذاكرته بمشاهد وأحداث وصور من تلك البطولة، أما الجيل الجديد فقد كان إبداع الكتاب الذي متح من معين هذه السير، كان إبداعهم خير معبر عن البطولة التي تناسب العصر الذي نعيش فيه، فالأحداث تتغير صورها وأشكالها، لكن القيم العامة ومنها البطولة لا تتغيّر أصولها وإن تغير مظهرها، وهكذا يتصل الماضي بالحاضر فالمستقبل.

*** البطولة قيمة عالية في التراث الشعبي ولعلها قيمة إنسانية تهفو إليها النفس البشرية على مر العصور.**

المساواة والحرية:

المساواة قيمة إنسانية أكدتها الأديان السماوية، قال تعالى: "يا أيها الذين آمنوا إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم". وقال عليه الصلاة والسلام: "ليس لعربي على أعجمي ولا لأبيض على أسود فضل إلا بالتقوى"، ولكن مواصفات اجتماعية انحرفت بهذه القيمة الإنسانية لتفرق بين بني البشر بحسب المال أو العرق أو اللون أو غير ذلك، وواضح من سيرة عنترة أن البطل يكافح كفاحاً لا هوادة فيه لدفع هذا الظلم الاجتماعي الذي خضع له والده، فلم ينسبه إليه، وجعله عبداً من عبيده، وجعل أمه أمة من إمائه، ولم يقترفا ذنباً، فقد خلقهما الله بهذا اللون الأسود، والظروف قادت أمه لتكون سبيّة مستعبدة. والعرف الاجتماعي فرض على شداد أن ينزل عنترة منزلة العبيد، فيقتصر عمله على الرعي والخدمة، ويبتعد عن الدفاع عن القبيلة وشرفها، وليس له حقوق الإنسان الحر.

والعبودية نظام فاسد عانت منه البشرية كلها، لم تستطع الخلاص منه والفكاك من أسره إلا في القرن العشرين، بل إن كثيراً من المجتمعات الإنسانية مازالت تعاني من التمييز العنصري، الذي هو وريث العبودية، بينما نجد أن السيرة الشعبية قد حاربت التفرقة العنصرية والعبودية، ونادت بالمساواة بين بني البشر منذ القرن الحادي عشر للميلاد، فأعلنت أن البشر سواسية بصرف النظر عن ألوان جلودهم وعن أصولهم الجنسية أو العرقية تحقيقاً لقول رسول الله صلى الله عليه وسلم "كلكم لآدم وآدم من تراب".(8)

لقد جاءت سيرة عنترة فترجمت أحلام الناس وآمالهم، وروحهم الصافية، وجاءت لتبين مأساة البطل ومعاناته، ولتكشف عن الندوب النفسية التي خلفها له ذلك النظام الاجتماعي الفاسد، وصورت لنا حبه لابنة عمه عبلة، وهيهات للعبد أن يحلم بالحب والزواج من حرة هي من علية القوم، فالحب والحرية مضطهدان أمام العبودية واللون الأسود، فكان لابد للبطل من أن يصارع ويكافح مؤيداً بقوة خفية أسطورية تنتصر للحق والعدل والمساواة، وقد شغلت هذه القضية الجانب الأكبر من السيرة، والجانب الأكبر من حياة البطل واهتماماته، فأصبحت شغله الشاغل الذي ملأ حياته بكل ألوان الكفاح.

امتزجت مشكلة البطل الذاتية "حريته وعشقه" بالشكل الاجتماعي، وانتقلت القضية الفردية لتكون هاجس المجتمع كله، وانتصر البطل، فانتصر المجتمع، وأحب الناس عنترة العبسي في كل مراحل حياته، في نشأته وفتوته، ورجولته، وكهولته، وأيّدوه، وانتصروا له سواء الذين رويت لهم السيرة أو قرؤوها، فشعروا مع بطلهم بنشوة انتصار قيمة الحق والعدل والمساواة والحرية، وهذه القيم بعض من هواجس الإنسانية، فالإنسان يكره الظلم كيفما كان، وينتصر للعدل والحق والمساواة.

ولكي تقرب السيرة البطل من النفوس المتلقين هيأت له أحداثاً تخدم الغاية التي أرادها صناع هذه السيرة وهي غاية يريدها المجتمع، فعنترة يدافع عن الحق منذ طفولته أو نشأته، فقد تصدى لداجي وهو عبد شاس بن زهير كان يظلم الناس عند ورود الماء، ويمنعهم معتمداً على قوته الجسدية، قتله عنترة بعد أن لطمه ذلك العبد لطمة غيبته عن الوعي، فلما أفاق هجم على داجي وقتله بيديه، فهاجت عليه العبيد، ولكن الأمير مالك بن زهير أعجب به وبشجاعته فخلصه وأجاره، وحدثتنا السيرة عن دفاعه عن نساء الحي وحمايته لهن وهو ذو أربعة عشر عاماً، ثم إنه شاعر حساس يصوغ مأساته شعراً، كما يصوغ فروسيته، وعشقه، وحبه، وقد خلد ذلك كله بقصائد رائعة جعلته أحد شعراء المعلقات في رأي بعضهم. والشعر ديوان العرب، والشاعر ذو مكانه عالية لديهم.

والحوادث في السيرة كثيرة جداً، فأنت تنتقل معه من نصر إلى نصر، ومن مأزق إلى مأزق، ولكنه يبقى الفارس الذي يعجب به المتلقي، لأنه يجده مدافعاً عن القيم الإنسانية التي يعشقها، ويجد هذه القيم ممثله بهذا البطل، فيتعاطف مع قضيته، ومن هنا نستطيع أن نؤكد تلك القيمة الإنسانية التي تدافع عنها السيرة، وهي قيمة المساواة بين بني البشر، فالناس لا يتمايزون باللون ولا بالعرق بل بالأفعال، فأفعال عنترة رفعته إلى مستوى المخلص، وأكدت ذلك بأن جعلته أباً لمزيج من الأولاد وهم متعددو الألوان والأجناس، فأمهاتهم تنتمي إلى أمم كثيرة، وهؤلاء الأبناء يحاربون تحت شعار واحد وقيادة واحدة وهي اسم عنترة. فكأن السيرة تريد أن تقول: إننا مهما اختلفت بنا الأصول الجنسية فنحن آخر الأمر أبناء أب واحد، يجمعنا جميعاً في معنى إنساني كبير هو الولاء للأبوة والتعاطف بين الأخوة، فالإنسان أخو الإنسان، والخالق واحد.(9)

البطولة كالعبقرية فيها أمور خارجة على التفسير العقلي المنطقي البارد، كبطولة عنترة.

والقارئ للسيرة يفهم أن الإنسان مدعو للنضال والكفاح لتنتصر قضية الإنسان المستعبد أو المقهور، فحرية الإنسان يجب أن تكون مصونة، وحرية الفرد تقودنا إلى حرية المجتمع، ثم إن الحرية مسؤولية والتزام خلقي أمام المجموع، وأمام الفرد الحر نفسه، هذه المسؤولية تبدو لنا في إقبال عنترة على الدفاع عن كل مهضوم الحق ولو كان عدواً له قبل الانتصار له، فهو يبقى إلى جواره، وينصره بسيفه وقوته، ويغامر بحياته حتى يدفع عنه الظلم. لقد دافع عنترة عن فارس نصراني هو (مقري الوحش) لأنه شعر بأنه مظلوم، ظلمه ملك الغساسنة، وظلمه ابنه الذي استولى على حبيبته، فساعده عنترة، وانتقم له على الرغم من اختلاف الدين. والسيرة زاخرة بمثل هذه المواقف التي تردع الظالم، وتأخذ بيد الضعيف، وترد كيد العدوان.

وحرية الفرد تستلزم حرية القبيلة والوطن، ولقد دافع عن قبيلته في أحداث السيرة كلها، ولكن الدفاع الأول هو الذي منحه الحرية، فقد خرجت قبيلة عبس في غزوة تاركة بعض الفرسان لحماية الحي، فهاجمهم عدد كبير من الفرسان ولم يجدوا خلاصاً إلا في نصرة عنترة لهم، فطلب منه والده

المساواة قيمة إنسانية أكدتها الأديان السماوية. فليس لعربي على أعجمي ولا

أن يكر على الأعداء فأبى أن يترك مكانه وقال لأبيه: إن العبد لا يحسن الكرّ، ولكنه يحسن الحلب والصّر، فقال له والده: كر وأنت حر، وبهذه الكلمة التي نطقها والده شعر بأن أبواب الحرية أصبحت مشرعة أمامه، فقد ألحقه أبوه بنسبه، وأشهد الناس أن عنترة من صلبه وهو حر، فأسرع عنترة إلى كشف الغمة عن القبيلة ورد الفرسان وأعمل فيهم السيف، فحمى الذمار والعرض وشرف القبيلة.(10)

وتجتمع جيوش العجم والعراق لمهاجمة عنترة، فينضم إليه فرسان العرب أمثال دريد بن الصمة وغيره، وينتصر عنترة ومن معه، ويعود الملك النعمان إلى ملكه، وكان كسرى قد عزله، وولى أخاه الملك الأسود مكانه.(11)

إن من يقرأ هذه السيرة يشعر أن هناك هدفاً تريد أن تصل إليه وهو الدفاع عن العروبة والجزيرة العربية والوطن العربي، صحيح أن فكرة العروبة لم تكن بهذا الوضوح القوي الذي ندركه اليوم، ولكن التاريخ يحدثنا عن الشعوبية والشعوبيين الذين ظهروا في العصر العباسي، وأرادوا أن يعلوا الأقوام الأخرى-ولا سيما الفرس- على العرب.

وفي السيرة تطور من العصبية القبلية إلى التجمع الوطني داخل الجزيرة العربية، ثم إلى التجمع القومي في إطار العروبة والإسلام، فهي تجعل من عنترة بطلاً قومياً أسطورياً لعرب الشمال، ويواجه الأبطال الأسطوريين لعرب الجنوب، ويتغلب عليهم لتصبح الراية واحدة، ثم إنه يخوض المعارك في مواجهة الفرس والهنود والأحباش والأوربيين والأفارقة، وينتصر عليهم جميعاً، ولكلّ نصر ميزه خاصة، فالمعارك مع الهنود تنتهي بالصلح، وفي ذلك تقدير لهم ولقوتهم وغناهم وحضارتهم وأسلحتهم، والمعارك مع الأفارقة تنتهي بالوئام والمحبة، فالنجاشي يقيم نسباً بين عنترة والأحباش تقديراً لأمه زبيبة الحبشية، وتعود قبيلة عبس من الحبشة كما عاد المسلمون يحملون أطيب الذكريات. ويتغلب عنترة والعرب على الفرس الشعوبيين، ويعجب كسرى ببطولته وفروسيته، ويستعين به لفك حصار الروم ولدحر المتمردين عليه. وكذلك يسلم هرقل بفروسيته، ويقف عنترة إلى جانب الروم حين هزمهم الفرس.

هذه المعارك الدولية أو العالمية توحي بقوة العرب، وبأنهم قوم لا يقهرون، ويستطيعون بقوتهم أن يفرضوا هيبتهم على من حولهم، وأن تكون لهم الكلمة العليا، وهذا يجعل السامع والقارئ ينتشي بالوطن والقومية والعروبة، فكأنّ الانتصار الذي خلدته السيرة انتصار يتوق إليه الإنسان العربي، فإن لم يشاهده على أرض الواقع فقد حدث في الفن الشعبي والسيرة الشعبية التي يمكن أن تكون حافزاً نفسياً للحاضر والمستقبل. فالسيرة تحاول دائماً أن تلبي رغبات القارئين أو المستمعين، وترضي حسهم الجماعي، فهي تعارض من يعارضون، وتؤيد من يؤيدون، ولذلك نرى فيها مناهضة السلطة الحاكمة إذا بدر منها جور أو تعسف، والبطل عنترة جاهز لردع المعتدي، ورد كيد الظالم، وقهره ولو كان حاكماً.

إن السيرة الشعبية- وهي تخلد تلك القيم- تؤكد الحس الجماعي الذي يتفوق فيه الإيمان بالمستقبل على الإحساس بعبثية الحياة ومأساة الإنسان فيها، فإذا ما أصيب الشعب بالنكبات أو التراجع والتقهقر فإن التراث يمده بالحيوية، فلا يعود التاريخ وجوداً فقهياً، ولا يعود المستقبل معتماً مجهولاً أو عدماً، بل إن الماضي يصبح عظة وعبرة للحاضر والمستقبل، ولذا لابد من استدعائه بين الحين والآخر للتأمل فيه حتى يصبح المستقبل أملاً ممتداً يشد الإنسان نحوه على الدوام.(12)

ولئن كان في السير الشعبية ما يدعو إلى العزوف عنها اليوم لطولها فالعصر عصر سرعة، أو لأنها تحفل بأحداث بعيدة عن الواقع إننا ندعو الأدباء ولاسيما الروائيين إلى تهذيبها وصياغتها بأسلوب عصري رصين ممتع، يحذفون منها مالا داعي إليه، ويؤكدون الخيال السامي الذي يحفل بالبطولة والفروسية والتضحية في سبيل الأهداف النبيلة، والقيم الإنسانية الخالدة.(13)

القيم المتعلقة بالمرأة:

المرأة عنصر بارز في السيرة الشعبية، فهي الأم والزوجة والأخت والحبيبة والابنة، وتمثل بشرفها وطهارتها ونقائها شرف النسب وطهارته ونقاءه، ثم هي إلى جانب هذا كله تحمل مسؤولية الجماعة وهمومها، ولذلك تستشار، ويؤخذ برأيها كما هو الحال في الهلالية، فالجازية أخت أبي زيد الهلالي – البطل الأساسي – لها ثلث المشورة؛ لأنها لماحة ذكية قادرة على إثارة النخوة بين القوم، وإذا تجاوزنا السيرتين سيرة عنترة والهلالية فإننا نجد أن في التراث سيرة الأميرة ذات الهمة التي تجعل البطولة الأساسية فيها للمرأة، وتجعلها ركناً ركيناً في إنقاذ الجماعة من كيد المعتدين.

فأم عنترة زبيبة الحبشية التي سباها شداد في إحدى غزواته تمثل مرتكزاً أساسياً من مرتكزات السيرة، فلونها، وسبيها، وولادتها عنترة العبد الأسود المشقوق الشفة، القوي البنية عناصر أساسية في صراع عنترة وبطولته وفروسيته، فقد رفض واقعه وأراد أن يعيد لنفسه ولأمه الحق الإنساني الذي لا يميز بين الأجناس والألوان. وعلى الرغم من أنها سبيّة تستعصي على شداد أن يأخذها سفاحاً، وتطلب منه أن يتزوجها، فيرضى، ويتخلّى عن حقه في الغنائم التي كسبها هو ورفاقه في غزوتهم حتى لا ينازعوه تلك الأمة، تزوجها، وأسكنها بعض خيامه، ورعاها حتى ظهر عليها الحمل. وهذا كله يدل ع

**** ثمة كثير من المجتمعات الإنسانية مازالت تعاني من التمييز العنصري الذي هو وريث العبودية.***

بنقاء بطلها عنترة، وتمضي السيرة لتجعل أم البطل ابنة ملك من ملوك الحبشة.

وتقاسم عبلة في السيرة عنترة البطولة، فهي التي أذكت نار الحمية فيه، وهي التي ولدت لديه القوة والقدرة والتصميم، وهي أو صورتها رافقته في المعارك، ابتسامتها أحيت في نفسه العزيمة، فالمعارك كلها والانتصارات مهداة إلى عيني عبلة، وكل القيم الخالدة من الفروسية والبطولة والحرية وغيرها منبعه ومنتهاه ومصبه عبلة، فمن أجلها رمى نفسه في المهالك وانتصر، حتى يحظى بها طلب الحرية والمساواة، وقهر العبودية حتى يكون أهلاً لمحبوبته.

إن القارئ لهذه السيرة يشعر أنه تلبس لبوس البطل، فهو يرسم في خياله صورة لهذه الحبيبة "وهي تمثل كل حبيبة" ويعشق هذا المثال الذي نحته عنترة، وتنتابه مشاعر الفرح والحبور والسرور حين يلتقيها، ويصاب بالانكسار والحزن والألم إن ابتعد عنها أو ابتعدت عنه، ويكاد قلبه ينفطر حين يقرأ قصة خطفها وتعرضها للهلاك، ويسترد أنفاسه ويشعر بالراحة الكبرى حين تنجو من الموت، وتعود إلى عنترة.

ولكأني بعبلة تمثل الإحساس بالبحث عن الأمل المحبوب الذي طالما حلم به الإنسان، ذلك الشعور الذي يمنح الإنسان الطمأنينة والهدوء والسكينة والأمان والحرية والدفء والعدل.... وقل ما شئت من هذه المعاني التي يكافح الإنسان من أجلها، لم تعد عبلة حبيبة لعنترة في هذه السيرة، بل أصبحت ذلك الفردوس المفقود الذي تحدثنا عنه روايات العالم وقصصه وحكاياته، إننا نجد هذا الفردوس ممثلاً أمامنا في السيرة، ولكن البطل لا يحظى به إلا بعد أن يحارب الدنيا كلها، ويتعرض لمصاعب لا يمكن للإنسان أن يتحملها، ولكن ذلك قدر البطل الذي نذر نفسه لهذا المثال، أو لذلك الفردوس.

**** العبودية نظام فاسد عانت منه البشرية كلها ولم تستطع الخلاص من أسره إلا في القرن العشرين.***

في السير – كما في رواية الحياة – حب وحرب، وعشق وفروسية، فكأن الحب في الحياة مرهون بمعركة ما، ولابد للعاشق من الانتصار، وإلا أصبح حبه دماراً عليه، وباء بالخسران، كل القصص التي روتها السيرة الهلالية تقوم بنيتها الأساسية على ذلك، فلا وصول إلى الهدف، ولا تحقيق للحب، ولا تقام الأفراح والليالي الملاح – كما يقولون – إلا بعد أن يقذف العاشق نفسه في أتون الحرب والمعارك والصعاب ، فيخرج منتصراً، ويحظى بمن أحب.

لقد بالغت السير في تأكيد هذا الجانب، وأولته رعاية فائقة، وجعلت منه في كثير من الأحيان إشراقاً من إشراقات الوجود التي ينطلق منها البطل ليحقق وجوده أو أهدافه ومثله العليا، فالبطولة مرهونة بالحبيبة، والحرية كذلك، بل إن المرأة التي أحبها عنترة هي المعادل الموضوعي للوطن والانتماء للقيم التي يؤمن بها.

نحن لا ندعي أن الذين كتبوا السير كانوا يقصدون إلى ذلك قصداً، ولا نعتقد أن الذين رويت لهم قد أدركوا هذا الإحساس، ولكن يحق لنا اليوم أن نقرأها هذه القراءة، فنعيد إنتاجها، أو نلقي عليها شيئاً من ثقافتنا وحضارتنا وتطورنا، فنسمو بها، ونجعل هذه المرأة المحبوبة، أو هذا العاشق الولهان رمزاً للسمو بالحياة نحو الأرقى والأفضل والأجمل.

إننا إن فعلنا ذلك وصلنا بين الماضي والحاضر، ولابد لنا أن نغير نمط القراءة أو الاستقبال الذي نستقبل به هذه السير، لأننا إن لم نفعل خسرنا ربط حاضرنا بماضينا من جهة، وأصبحت هذه السير ضرباً من العبث اللفظي والحوادث التي يمكن أن تختزل بصفحات قليلة يمل منها القارئ سريعاً؛ إذ كل سيرة مبنية على عدد من القصص القصيرة ذات بنى أساسية موحدة أو متقاربة، فيمكن إيجاز شخصياتها بالمرأة المحبوبة، وبطل يقاتل من أجلها ليحظى بها، وتسيل الدماء، وتزهق الأرواح، ويقتل الناس بالآلاف ثم يأتي الانتصار أو الانكسار الذي يلحق الانتصار، وفي أثناء ذلك تحاك المؤامرات والخدع، وتحدث الخيانات، ويقع الغدر وما شابه ذلك.

إننا إذا تجاوزنا صورة الأم–أم عنترة– أو المحبوبة–عبلة– أو الأخت–الجازية– في الهلالية التي كانت تحظى بالمشورة أو ثلثها؛ فإننا نكاد لا نرى صورة إيجابية للمرأة، فهي تكاد تكون مغيبة لا دور لها، فهي أسيرة في الحرب أو الغزو، أو مشجعة للفرسان بالزغاريد لاستثارة النخوة، أو مخطوفة للزواج، وأغلب القصص في السيرة الهلالية تروي لنا إعجاب الفارس بفتاة، أو إعجاب الفتاة بفارس من فرسان الأعداء، فيقاتل من أجلها فينتصر، ثم يخطفها، ويعود بها إلى قومه، ويتزوجها، وغالباً ما تكون آية من آيات الحسن والجمال.

ولابد لقارئ اليوم أن يتساءل عن السبب الذي حدا بالرواة أو بالذين كتبوا قصص الهلالية لجعل المرأة أشبه بالسلعة أو بالصيد الذي تقاتل قبيلة بأسرها: أميرها وبطلها وقاضيها وفرسانها للاستيلاء على هذا الصيد الذي رمى سهمه في قلب أحد أبنائها، فأصابه بالحب.

والهيام بهذه المرأة، والقتال من أجلها، لا يكون عن علاقة قامت بين الرجل والمرأة، ولا عن رؤية ومشاهدة، ولا عن حديث تحدث به إليها أو تحدثت به إليه، ولا عن صفات خلقية أو أخلاقية تميزها من غيرها من النساء، بل جل ما في الأمر أن أحدهم وصفها له، أو لأنه قيل له إنها من جميلات عصرها أو لأنها بنت لأحد الملوك أو الأمراء.

إن مثل هذه الصورة تضع المرأة التي هي نصف المجتمع في درجة متأخرة، ولعل الزمن

الذي رويت فيه هذه السير هو الزمن المتأخر نسبياً وهو القرن الخامس للهجرة وما بعده، وفي هذه القرون كان المجتمع بكامله يرزح تحت أنواع شتى من الانكسار، ولذلك فإن انكساره في هذا الجانب من جوانب الحياة ليس بدعاً، بل يتناسب مع الجو العام، ثم يجب أن ننتبه إلى أمر أساسي هو أن الهلالية لا تحمل من القيم الإيجابية الشيء الكثير إذا ما قورنت بسيرة عنترة العبسي، إن ما فيها أقرب إلى القيم السلبية.

قيم أخرى:

تزخر السير بقيم عربية أصيلة أهمها قيمة النسب ونقاؤه، وهو يؤسس لقيمة اجتماعية كبيرة وهو الانتماء إلى القبيلة، ومن هذا الانتماء تنشأ العصبية القبلية. ولذلك فإن حفظ الفرد لنسب عائلته أو نسب قبيلته والحفاظ عليه يعد من الأمور التي تكوّن الذاكرة والوجدان والضمير، فلابد للإنسان العربي من أن يحافظ على نسبه حتى كادت قيمة الشرف–وهي القيمة الكبرى– تكون محصورة في نقاء النسب وطهارته.

فالعربي يصبح بركاناً ثائراً، ويهتاج اهتياجاً كبيراً، ويصبح نيراناً ساحقة، وإعصاراً مدمراً إذا ما مس أحدهم شرفه، فهو يسل سيفه، ويخرج مقاتلاً أو قاتلاً من اعتدى على حريمه، ويروي سيفه ليغسل الأذى الذي لحق بشرفه من دم المعتدي أو من يتصل به بآصرة نسب أو صلة.

والدفاع عن العرض والشرف والمرأة أختاً كانت أم زوجة أم أماً أم ابنة، شعور إنساني أصيل عند بني البشر، ولكن هذا الإحساس المتولد عن هذه القيمة يمكن أن يتسع في العصر الحاضر ليصبح شرف الإنسان–
كان وما بقي– هو الدفاع عن
الدينية أو القومية، ولابد لعربي
كان سلفه بالأمس– بركاناً عل

امتزجت مشكلة البطل الذاتية بالشكل الاجتماعي وانتقلت القضية الفردية لتكون هاجس المجتمع كله.

الذي يدنس القيم الدينية والوطنية والقومية.

وما أكثر الحديث عن الكرم والمروءة والشجاعة والنجدة، وإجارة الضعيف أو المقهور، فلا تمر صفحة من غير أن يكون فيها مدح أو ثناء أو تأكيد للتقاليد والعادات العربية الأصيلة كمساعدة المستضعفين، وإكرام الضيف، والأخذ بالثأر والفرحة بالفارس والفروسية.

والسير لا تحرص على السمات التاريخية للعصر الذي حدثت فيه أحداثها، بل تحرص على السمات التاريخية للمجتمع، وتتلون بلون المجتمع الذي تروى فيه السيرة، ففي سيرة عنترة تجاوز لمعقولية التاريخ، بل للمعقولية عموماً، ولاسيما في المراحل الملحمية والأسطورية من السيرة، فهي لا تؤرخ للعصر الجاهلي الذي عاش فيه عنترة، ففيها روح إسلامية ظاهرة وواضحة، لقد طوعت السيرة الأحداث من غير اعتبار للصدق التاريخي، ولكنها خدمت صورة المجتمع في الزمن الذي رويت، فنقلت هذه الصورة حية نابضة متكاملة.

وابتعدت الهلالية عن رسم صورة صادقة لبني هلال، فمن المعروف أن مصر بشمالها وصعيدها كانت منطلقاً لبني هلال في ترحالهم نحو تونس بعد أن هاجروا من ديارهم في شبه الجزيرة العربية للقحط الذي أصابهم على مدى سنوات طويلة "والهجرة قيمة من القيم الإيجابية أو السلبية بحسب الدواعي التي دعت إليها" ولكن هذه القبيلة لم تأخذ خطاً مستقيماً في سيرها، بل إنها عرجت على بلاد الشام، وتركت قصصاً تروى في تلك البلاد، ولكن الحقيقة تشير إلى أن الثراء الحقيقي في الأحداث والروايات التاريخية وغير التاريخية يزداد عمقاً واتساعاً حينما تصل هذه القبيلة إلى تونس والجزائر والمغرب، فمازالت
حيّة في ذاكرة العرب والقبائل
المغرب العربي كما أن أطيافها
أهل بلاد الشام.

**السيرة الشعبية حاربت التفرقة العنصرية والعبودية ونادت بالمساواة منذ القرن الحادي عشر للميلاد.*

إنّ القصص التي رويت تحت عنوان الهلاليّة أو تغريبة بني هلال في طبعات متعددة شعبية وغير شعبية، وما تحتفظ به ذاكرة الآباء والأجداد تبيّن أن هؤلاء القوم لا يعرفون عمارة الأرض وزراعتها، وتدبير شؤون القبيلة ورعايتها، فليس لهم من الهدف في الحياة إلا القتل والقتال، فهم لا يسمعون بملك أو جماعة لديهم مال أو ثروة أو فتيات جميلات إلا ركبوا إليهم زرافات ووحدانا، وحملوا عليهم حملة تبيدهم جميعاً، وهم دائماً متنصرون على أعدائهم، يسلبون أموالهم، ويأسرون فرسانهم، ويسبون نساءهم،ويخطفون فتياتهم، والغريب في الأمر أن ابنة الملك المقتول، أو الأمير المأسور، أو رئيس القبيلة الهالك تتزوج فارساً من فرسان بني هلال، وتحظى بهذا الزواج، وتسعد، وتخلف الصبيان والبنات من غير إحساس برائحة الدم الذي سال، أو شعور بالثأر للوالد المقتول، إن مثل هذه الصور تخلّف شعوراً بالمرارة من البنات، وتولّدُ قيماً أقل ما يقال فيها؛ إنها غير إنسانية.

لقد كثر القتل في السيرتين، وبلغ عدد القتلى الآلاف أو عشرات الآلاف وأحياناً المئات من الآلاف، وكان الفرسان في الهلالية يقتلون من غير هدف سوى الغزو والاستيلاء على ممتكلات من يغزونهم، وقد يكون سبب هذا ما قام به التتار والمغول؛ جنكيز خان وتيمورلنك وهولاكو الذين دمروا الحضارة الإنسانية فانتقلت العدوى إلى قصص السيرة الهلالية.

وتذكر لنا بعض روايات الهلالية أن حاكم تونس كان يحكم من غير شعب، ليس لديه شعب بل لديه خدم وعبيد وجيش يملكه لنفسه، وقصر يستمتع بجماله والاحتماء وراء جدرانه، ولهذا سهل قتله والاستيلاء على حكمه على الرغم من شجاعته وبطولته، وشجاعة فرسانه وبطولتهم، فالحاكم الذي لا يعتمد على الشعب، ولا يحوطه بالرعاية، ولا يكون من الشعب؛ إن مثل هذا الحاكم يسهل الاعتداء عليه، ويسهل سلبه ملكه.

وتحدثنا الهلالية عن تنظيم للقيادة ارتضته القبيلة في أثناء الهجرة، واكتسبت بهذا التنظيم القوة والقدرة والنصر، فالقيادة تتألف من أبي زيد الهلالي، والسلطان حسن، والقاضي بدير، والجازية، وكان لها ثلث المشورة لأنها لماحة، ولها قدرة على إثارة النخوة بين القوم، وهنالك بطلٌ مقدام استبعد من القيادة، وترك لحماية مؤخرة القبيلة هو دياب بن غانم.

ولم يكن للقبيلة من هدف إنساني نبيل، ولم تحمل رسالة إنسانية أو حضارية أو دينية، ولم تكن تعرف إلا الغزو والاستيلاء وإبادة من تراه في طريقها، ثم إنهم كانوا مستسلمين لما تتبئهم به نبوءات العرافين، أو الأحلام، وهذا بحد ذاته استسلام للقوة الشيطانية المدمرة، فقد نجح دياب في القضاء على الزناتي خليفة حاكم تونس الذي استعصى على أبي زيد الهلالي، ولكن قوة دياب كانت مدمرة، وجهها في نهاية المطاف في وجه قبيلته، وأشهر سيفه وأعمله فيها فلم يتركها إلا بعد أن دمرها عن آخرها ثم دمر نفسه في النهاية. سقط الجميع قتلى واحداً تلو الآخر حتى فني هذا التنظيم القبلي أو الاجتماعي، وتفرق ما بقي من القبيلة في ديار المغرب العربي، وذابوا فيها.

إن البطولة في الهلالية بطولة ناقصة، لأنها لم تضع قيماً إنسانية أو اجتماعية بعد أن هاجرت من أرضها، فكانت البطولة بطولة خرقاء ذات بعد واحد، وهي بطولة تستثير الخوف والقلق ولا تستثير الإعجاب والتقدير. وإن كان في قراءة هذه السيرة من عبرة فهو الابتعاد عن القيادات التدميرية، لأنها تسرع في الانقسام، وتترك بذرة الشر تنمو إلى أن تصبح شيطاناً مارداً يعبث بلا حدود، فيدمر الفرد والجماعة معاً، وهكذا دمرت القبيلة المستقرة المتحضرة قبيلة الخليفة الزناتي،

ودمرت القبيلة الغازية المهاجرة المتبدية على الرغم من أواصر القربى بين القبيلتين، وبذلك يترك لنا التراث الشعبي حكمه الذي يوضح لنا الحقائق، وكأني به يقول: لا بقاء للشعب من غير قيادة رشيدة، ولا بقاء للشعب الغائب عن قيادته، ولا للقيادة الغائبة عن الشعب، إن في ذلك تدميراً للقيادة والشعب.(14)

وفي السيرتين إشارات دينية قليلة. فسيرة عنترة تضعه في موقف الاختيار بين دين المجوس ودين النصرانية، فلا يؤمن بهذا ولا بذاك، ولكن السيرة لا تحدثنا عن عبادة الأوثان على الرغم من أن بطلها عاش في الجاهلية، كذلك تعرض السيرة لعبادة النجوم والأشجار بسخرية لاذعة مرة، ولعل ذلك يعود إلى أنّ الذين صنعوا السيرة كانوا مسلمين ولا يريدون أن يجرحوا الإحساس الإسلامي.

وفي سيرة عنترة عداوة بين العرب واليهود لا على أساس ديني بل على أساس اجتماعي، وبذلك تنجو السيرة من التعرض للديانة اليهودية التي هي ديانة سماوية، وفي الهلالية تعرض لليهود وتأكيد لصورة الغدر والخيانة لديهم، فقد أسر عنترة وأبوه وأولاده بسبب هذا الغدر، ولكن فروسية عنترة واستبسال أولاده تنتهيان بحرق حصن خيبر، وهزيمة جيش اليهود وأسر أفرادهم بعد قتل جبار بن صخر فار[illegible] وينتقم منهم عنترة شر انتقام إذ[illegible] اليهود واحداً إثر واحد عند قبر ش[illegible]

ولعل هذه الصورة مستقاة [illegible] وغدر اليهود برسول الله صلى الله [illegible] يكن الموقف من المسيحيين كاله[illegible] فقد ذكرنا أن عنترة صادق فار[illegible] منزلة الأخ الوفي العطوف، وسا[illegible] إلى جواره.

*** في السيرة الهلالية خوارق لا يمكن للعقل الإنساني المتحضر أن يقبل بها.**

إن في السيرتين مواقف لا تخلو من البدائية في التفكير، والبدائية في التعبير، وفيها إشارات إلى السحر الذي يجلب الإثارة، وفيها حديث عن القوى الخفية التي يصارعها البطل، وقد استمدت السيرتان بقايا أساطير، وحرك كثير من أحداثها خيال جامع بعيد عن الواقع ولا يقاربه، وجعلت البطل مؤيداً بقوة خارقة خارقة خفية تجعله لا يتعب من كثرة الصدام، ويزداد قدرة كلما ازداد به الوقت في حومة الميدان، فقد جعلت السيرة في عنترة سرّاً خفياً، فكان من عادته أن يقاتل الفارس حتى يحل به التعب، فإذا انفصل عنه، وتأخر قليلاً قدر باع أو ذراع، ارتدت إليه قوته مضاعفة، فعاد إلى خصمه وأخذه من الميدان أسيراً أو تركه قتيلاً، لقد أسر وقتل سبعين جباراً من جبابرة الفرسان مثل زيد الخيل وعامر ابن الطفيل ومعدى كرب الزبيدي....... وأهلك ملوك أرض خراسان وبيوت النار والمملكة الفارسية... وأسر وردشاه، وظالم، وعروة، والحارث، واللقيط بن زرارة... وسيفه مصنوع من شهاب سقط في الماء، وفرسه تسابق الريح، وتفهم مواقف الحرب والنزال.

وتتحدث سيرة عنترة أيضاً عن الجن الذين حاربهم، وعن جن الخير الذين مدوا عنترة بجيوش وأبطال يحارب بهم جن ا لشر، وأعطوه سيفاً مطلسماً يفعل في الجن فعل السيف الحديدي في البشر.(16)

وفي السيرة الهلالية ينتقل الأبطال بين بلاد الجزيرة العربية وبلاد الشام أو بلاد المغرب العربي [illegible] البصر، فكأنهم ينتقلون من حي [illegible]ي آخر، وهذه الأمور تعد من [illegible]مكن للعقل الإنساني المتحضر [illegible] يتعاطف معها، بل إننا اليوم [illegible]ذه البدائية وبمثل تلك الخوارق، [illegible]مثل تلك الترهات والأباطيل التي [illegible]تصلح للأطفال الصغار الذين لم [illegible]ـة بين السبب والنتيجة، أو لا

*** في الهلالية تأكيد لصورة الغدر والخيانة لدى اليهود.**

يعرفـون أن يقـدروا قـوة الإنسـان، إن مثـل هـذه الخـوارق تـذكرنا بقصـص السـوبرمان التـي تكتـب للأطفال الصغار.

وبعد؛ فهذه أطياف من السير الشعبية ممثلة بسـيرتين شـعبيتين همـا سـيرة عنتـرة والهلاليــة، تحدثت فيهـا عـن معنـى السيرة الشعبية، وقربتهـا مـن الملاحـم التـي تفتخـر بهـا شـعوب العـالم، ثـم ذكـرت أهـم القيـم التـي تتحـدث عنهـا سـواء القيـم الإيجابية والسلبية.

التوثيق

(1) *محمـد ألتـونجي. الأدب المقـارن. بيـروت. دار الجليل 1995. ص158-159*

(2) *نبيلـة إبـراهيم. مـن نمـاذج البطولـة الشـعبية فـي الـوعي العربـي. معـارف إنسـانية سلسـلة معرفيـة تصـدر عـن نـدوة الثقافـة والعلـوم. دولـة الإمـارات العربية المتحدة. 1993، ص9.*

(3) *السيد يس. التراث والتحديات العصـر فـي الـوطن العربـي. بحـوث ومناقشـات النـدوة الفكريـة التـي نظمهـا مركـز دراسـات الوحـدة العربيـة. بيـروت 1985، ص19.*

(4) *أحمد مرسـي. سلسـلة المـأثورات الشـعبية. تصـدر عــن دار الشــؤون الثقافيــة فــي العــراق 1986 ص8.*

(5) *نبيلة إبراهيم. نفس المصدر. ص36.*

(6) *نفس المصدر. ص79.*

(7) *نفس المصدر. ص9-32.*

(8) *فـاروق خورشـيد ومحمـود ذهنـي. فـن كتابـة السـيرة الشــعبية. القــاهرة. /1980/ سلســلة إقــراء. ص59.*

(9) *نفس المصدر، ص225-226.*

(10) *حسـن عبـد الله القرشـي. فـارس بنـي عـبس. دار العلم للملايين. ط3 بيروت 1983، ص84.*

(11) *نفس المصدر، ص86.*

(12) *نبيلة إبراهيم، نفس المصدر ص12.*

(13) *حسن عبد الله القرشي. نفس المصدر ص80.*

(14) *نبيلة إبراهيم. نفس المصدر، ص63-65.*

(15) *فاروق خورشيد، نفس المصدر ص235.*

(16) *نفس المصدر. ص43.*

المصادر والمراجع

***أحمد عباس صالح**

عنترة بن شداد. القاهرة 1972، كتاب الجمهورية.

***أحمد مرسي**

المـأثورات الشـعبية. سلسـلة تصـدر عـن دار الشـؤون الثقافية في العراق 1986.

***حسن عبد الله القرشي**

فـارس بنــي عـبس. دار العلـم للملايـين ط3. بيـروت 1983.

***سيرة بنـي هلال**

أعمال الندوة العالمية الأولى حول السيرة الهلالية 26-29 حزيران 1980

***سيرة بنـي هلال**

دار الكتب الشعبية. بيروت، بلا تاريخ.

***السيد يس**

التـراث وتحـديات العصـر فـي الـوطن العربـي. بحـوث ومناقشــات النــدوة الفكريــة التــي نظمهــا مركــز دراسات الوحدة العربية، بيروت 1985.

***فاروق خورشيد ومحمود ذهني**

فن الكتابـة السيرة الشعبية، سلسـلة إقرأ. ط2، القـاهرة، 1980.

***محمد ألتونجي**

الأدب المقارن. دار الجيل، بيروت، 1995.

***محمد فريد أبو حديد**

أبو الفوارس عنترة. القاهرة. دار المعارف 1969.
***نبيلة إبراهيم**
من نماذج البطولة الشعبية في الوعي العربي.
***يسري الجندي**
عنترة. جمعية رواد وبيوت الثقافة. القاهرة 1997.
***يوسف بن إسماعيل**
من أدباء الدولة الفاطمية "سيرة عنترة بن شدّاد"
***عنترة بن شداد.**
دار الكتب الشعبية، بيروت ط1، 1981.



عطا الله مغامس:

((بين الثقافة والفكر القومي العربي))

حسيب بركودة

حياته:

ولد [عطا الله مغامس] في دير عطية يوم الحادي عشر من شهر كانون أول عام 1914 لأبوين كريمين.

كان والده الخوري حبيب مغامس معروفاً بتقواه وحسن عبادته، وكان يتمتّع باحترام كبير بين مواطنيه جميعاً، وعُرف عنه أنه كان يحبّ الخير لكل الناس. ويتحلّى بحسٍّ عالٍ من الرغبة في التآخي والتسامح ومشاركة الآخرين أفراحهم وأتراحهم. وما من أحدٍ يجهل أن الدعوة للإخاء والمحبة بين الجميع، في هذه البلدة، وفي قرى القلمون كافة، هي شيء موروث، رعاه ونماه رجال أبرار من أمثال الشيخ عبد القادر القصاب- رحمه الله- والخوري حبيب مغامس. ولهما ولأمثالهما من الرجال الواعين الفضل في رؤية مناخات هذه الفكرة نضرة حية باستمرار . كان "عطا الله" الشقيق الأوسط بين إخوته: خليل، عطا الله، داود، مريم.

**** رزق بالإضافة إلى بناته الخمس طفلان ذكران سمى كلاً منهما باسم "عصام" ولكن لم تكتب لأي منهما الحياة.***

أما خليل فقد درس في مدرسة القرية الروسيّة، وكان والده معلماً وحيداً فيها. ثم أتاح له تفوّقه أن يدرس في دار المعلمين في الناصرة بفلسطين، مدة سنتين، قبل نشوب الحرب العالمية الأولى، ثم هاجر إلى البرازيل مع من هاجر من أبناء البلدة، سنة 1921، وبين جنبيه تخفق روح وطنية وقومية متوثبة، زادتها سنوات الغربة الطويلة توهُّجاً وتجلّت في رسائله الإخوانية لأهله وشقيقه عطا الله. وهو يحمل هموم الوطن في قلبه، يفرح لفرحه وانتصاره، ويحزن حين تتعثَّر الحركة الوطنية. سواء أكان ذلك في فترة ما بين الحربين العالميتين، أو في فترة الحكم الوطني.

ويبدو أن خليلاً كان كريماً بالمساعدات التي كان يرسلها للأسرة، وهذا ما هيّأ لعطا الله أن يكمل دراسته الإعدادية والثانوية، بعد أن أنهى دراسته الابتدائية في المدرسة الروسية بدير عطية، فقد درس المرحلة الإعدادية والثانوية العامة- الجزء الأول منها- في حمص، ثم انتقل إلى دمشق ليتقدَّم إلى الثانوية العامة- الجزء الثاني- حسب النظام الفرنسي للتعليم، الذي كان سائداً في ثلاثينات هذا القرن، وبعد ذلك عاد إلى بلدته- دير عطية- ليعمل معلماً متبرّعاً في

مدرستها الابتدائية التي تعلَّم فيها.

ويتـاح لـه الانتسـاب إلـى المعهـد العـالي للمعلمين بدمشق، ويتخرج منه بتفوق مدرساً للغة العربية، ويرسله المعهد في بعثة إلى مصر لدراسة اللغة العربية في جامعة فؤاد الأول بالقاهرة، عام 1943. ويعود إلى سورية عام 1947، وهو يحمل أول إجازة في الآداب على مستوى قرى القلمون، ويبدو أن فترة إقامته في مصر كانت من أخصب فترات عمره، فقد نضجت ثقافته وتبلور توجُّهه القومي، فيعتنق مذهب العروبة إذا صحَّ التعبير.. ويتنامى وجده القومي والإنساني بالعروبة. حتى تصبح الدافع الأكبر عنده للكتابة، سواء أكانت هذه الكتابة شعراً أم نثراً...

تزوج قبل ذهابه إلى مصر، وأنجب خمس بنـات هـن وسـام، ونضـال، وخولـة، وصـفية، وميسون، وأستميح القارئ العذر بالعودة إلى هذه الأسـماء والـتمعُّن فيهـا قلـيلاً. فالفتاتـان الأولـى والثانيـة وُلِدتا قبل سفره، وقبل بلوغه الثلاثين. ولهذا دعاهما باسمين فيهما الطموح والتطلع إلى الذروة. والتجديد، أما الفتيات الثلاث الأخريات، ففيهن إضـاءة للتحول الذي طرأ على شخصية الأستاذ عطا الله عبر وجوده في مصر، فقد تعمق لديه الاتجاه العروبي المتشدّد. وأرى في أسماء بناته التي اختارها بالتأكيد تعبيراً عن حبّه للعرب. بل وجده بالعروبة وقيمها ومناقبها التاريخية، في فترتي الجاهلية وصدر الإسلام.

ورزق بالإضـافة إلـى بناتـه الخمس طفلان ذكران سمى كلاً منهما باسم "عصام" ولكن لم تكتب لأي منهما الحياة، وهذا ما آلمه وأضناه، وأشعره بشيء من الحزن الذي لا يفارقه، وربما كان هذا الحزن سبباً في مرضه وهو في شرخ الشباب. ووفاته قبل بلوغه سن الأربعين.

ولد هذا الطفل "عصام الثاني" في 13 تموز عام 1951، فاستبشر به الوالد فرحاً أيّما فرح، وأرسل إلى شقيقه خليل رسالة تفوح منها رائحة البشرى والسعادة، يقول فيها:

"لقد منَّ الله عليَّ بمن يحمل اسم المغامس في الوطن".

ويشاء القدر القاسي أن تخترم يد المنون هذا الطفل ولم يتجاوز بعد سنته الأولى إلا قليلاً، وبالتحديد في 18 أيلول عام 1952، فيكون هذا الحدث المفجع سهماً مميتاً يصيب قلب الوالد بالحزن الممض، ويعبّر عن حزنه هذا في رسالة موجهة إلى شقيقه خليل:

"بكيناه بالدمع الغزير، ودفناه إلى جانب والدتنا المرحومة، فكانت فرصة تودَّعنا فيها مرة أخرى من جثمانها الطاهر. وها نحن قد عدنا إلى حمص بدونه، بعد أن كان يملأ أركان البيت زقزقة ومناغاة".

حين عاد الأستاذ عطا الله إلى الوطن من مصر وهو يحمل الإجازة في الآداب، وذخراً ثقافياً ثرياً جمعه من تجربته الغنيّة في مصر، تبلورت فلسفته العروبية على نحو واضح ومحدّد.

** عاد عطا الله إلى الوطن من مصر يحمل الإجازة في الآداب، وذخراً ثقافياً ثرياً، تبلورت ثقافته العروبية.*

ويبدأ حياته العملية بالتدريس في ثانوية خالد بن الوليد أو التجهيز كما كانت تسمى في تلك الأيام. وعلى الرغم من أن هذه الفترة لم تطل سوى ست سنوات، فقد ملأ خلالها الدنيا وشغل الناس، ولا زال صدى هذه الفترة مستمراً في مدينة حمص حتى يومنا هذا، وبعد مضي نحو من أربعين عاماً على وفاته.

ومن الملفت للنظر هذا السطوع السريع في نجمه خلال هذه الفترة التي تواجد فيها في هذه المدينة، فلم يمضِ على وجوده في التدريس سوى بضعة أشهر حتى سمي مديراً للتجهيز الثانية في حمص، وهذا أمر لا ينبغي إغفال أهميته، فهو ليس من أبناء حمص ولا من أبناء محافظتها، وليس له فيها أسرة يستند إلى نفوذها، ومع ذلك

فقد فرض نفسه بقوة شخصيته، وبروز حضوره وغنى ثقافته.

وهذه الثانوية كانت تجمع الطلاب من جميع الفئات الاجتماعية، ومن مختلف الاتجاهات السياسية التي تنامت خلال هذه الفترة، وفي هذه الثانوية عمل لفيف من الأساتذة الكبار والمفكرين على الصعيد النضالي والوطني والقومي ويعدّد السيد العماد مصطفى طلاس أساتذته خلال هذه الفترة في كتابه مرآة حياتي فيقول:

"من الأساتذة في ثانوية خالد بن الوليد: شاكر الفحام، سامي الدروبي، عبد الكريم اليافي، حافظ الجمالي، عبد الله عبد الدايم، وجيه كرامي، مجدي الشوَّا، عطا الله مغامس.

وكان كل واحد من هؤلاء مدرسة في حدّ ذاته، وعنهم أخذت ورفاقي حبّ الوطن، والتضحية في سبيله، وكانوا إلى ذلك يتمتّعون بفكر نقدي صارم، ومواهب إبداعية لا تضاهى".

ويقول السيد العماد مصطفى طلاس في موضع آخر من مذكراته:

"كان الأستاذ عطا الله مغامس يعتزُّ كثيراً بعروبته، وكان يرتدي الكوفية والعقال فوق بزّة رسمية، وكان وطنياً صلباً، محبّاً للغة العربية لدرجة التعصّب".

وقد كان يجذب إليه الطلاب والجلساء والزملاء بطلاوة حديثه وغنى ثقافته، فقد قرأ كتب التراث عن محبّة وشغف، وعشق اللغة العربية أداة للتفكير والتعبير والتواصل القومي، ويبدو من خلال كتاباته أنه حفظ القرآن الكريم، واطّلع برويّة على تاريخ الأمم والملوك للطبري، وعلى خزانة الأدب للبغدادي، وعلى مقدمة ابن خلدون، وعلى البيان والتبيين للجاحظ، والعديد العديد من أمهات الكتب، كما تدل كتاباته على أنه تبحَّر من علوم اللغة العربية واطلع على دقائقها. حتى إن القارئ يلمس بوضوح أنه أصبح مأخوذاً بهذا التراث اللغوي والأدبي والقومي. فتغلب على لغته ديباجة القديم وفخامته، وجزالته.

وقد دفعه حب العرب، إلى أن قرّر ذات يوم أن يبدأ بالتجوال على القرى في جبل قلمون مبشراً بالعروبة، داعياً لاستعادة الجد الغابر، عاشقاً للبادية، معتبراً أن العودة للصفاء العربي لا يأتي إلا بالحياة في البادية، فالعيش في المدن، والخلود للعيش الليِّن يفسد العربي ويأتي على أصالته القومية.

وكان من خلال ذلك يكتب الشعر والمقالة الفكرية، ولعل ذروة إبداعه الأدبي وبخاصة النثري كانت خلال الفترة الواقعة بين عامين 1947 و1950 أي خلال الفترة ذاتها التي كانت تصدر فيها مجلة الأمل الحمصية، والتي أوكل للمدرسين في ثانوية خالد بن الوليد أمر التحرير فيها، فوجد في هذه المجلة منبراً حرّاً ينشر فيه مقالاته وقصائده، ولكن لا تلبث هذه المجلة أن تُغلق لضائقة مالية مرّت بها، فيهمّ بإعادة إصدارها على نفقته الخاصة- كما يحدّث شقيقه- عبر رسائله إليه، ولكن القدر لم يمهله، فقد بدأت بوادر المرض تظهر عليه، يغالبها بالدواء والمعالجات المتيسرة في تلك الأيام، يقول في إحدى رسائله إلى شقيقه مؤرخة يوم 13 تموز 1951:

"بالنظر لما أصابني من الروماتيزم في الفقرات الظهرية، أنا اليوم آخذ حقنة في الدم كل يوم، وأرجو أن ينفعني ذلك".

ويصيبه مرض السرطان في الرأس، فيؤدي إلى شلله ثم وفاته في 14 تموز عام 1954. ولم يكن قد بلغ الأربعين من عمره، وكانت وفاته فاجعة لأصدقائه ومعارفه ومحبيه.

شخصيته:

[بدأ متمرداً وانتهى قوميّاً متصوفاً]

** من الملفت للنظر سطوعه السريع في مهنة التدريس والإدارة في حمص وهو ليس منها.*

مـن قـراءة شـعر الأسـتاذ عطـا الله مغـامس ونثـره يبـدو بوضـوح أنـه ذو طبـع نـاري، ومـزاج متمرد، وهمة عالية.

وتبدو مؤشرات التمرد والرفض لما هو قائم في ثلاثينات القرن العشرين في رسائله التي كان يرسلها لشقيقه خليل في البرازيل، إنه ثائر متمرد علـى النظـام الاجتمـاعي والسياسـي القـائم، وهـذا الرفض يبدو عنيفاً قوياً، في كتاباته وفي أحاديثه ومجالسه أيضاً.

فقوة الاندفاع في الحديث، والتعبير بانفعال عن آرائه وأفكاره هي التي كانت تكسبه شهرة بين جلسائه وقرائـه، يقـول مخاطبـاً شـقيقه فـي رسـالة مؤرخـة فـي نيسـان عـام 1932 أي وهـو فـي سـن الثامنة عشرة:

"أين الحريّة...؟ أفي هذا القفص الحديدي؟- يقصد المدرسـة الداخليـة فـي حمـص- لا أظـن... إن كـلاً منـا يغلـي دم الشباب الحرّ فـي عروقـه. فإننا نأبى الضيم ونحب الإصلاح. ونحبذ التعاون والإخـاء. ولا إخالـك تجهـل سياسـة ولاة المـدارس العمياء...".

كمـا يبـدي فـي رسـائله خـلال هـذه الفتـرة سـخطه علـى النظـام التعليمـي السـائد خـلال فتـرة الاستعمار الفرنسي لبلادنا، ومن الناحية الأسلوبية لا يخفي تأثره بالمدرسة الإبداعية وبخاصة أسلوب جبـران النثـري". كقولـه فـي رسـالة مؤرخـه فـي 7 تموز عام 1932 موجهة إلى شقيقه خليل:

"أرسلت الأقدار رياحها الهوج، على شجرة أحلامـي وآمـالي، علـى شـجرة أتعـابي وجهـودي. فهزتهـا بعنـف، وأسـقطت مـا فيهـا مـن الأثمـار، ففسدت وأكلها المارون".

ولكـن هـذا الألـق الرومانسـي لا يلبـث أن يفارقـه إلـى غيـر رجعـة فقـد اتجـه بقـوة نحـو الكلاسيكية شعراً أو نثراً، وبخاصـة لفظاً وتركيباً، وظل كذلك حتى النهاية.

وكان للأستاذ عطا الله اهتمام وطنـي تجلـى عنده فـي أمـرين. الأول مشـاركته فـي التظـاهرات الوطنية التي قامت ضد الاحتلال الفرنسي لبلادنا وهو طالب، وقيادته لها وهو مدرس أو مدير في حمـص فـي فتـرة الحكـم الـوطني ويؤيـد معايشـته للحركـة الوطنيـة ومشـاركته جيـل الشـباب فـي حركات العصيان المدني والإضرابات هذه الإشارة الموجزة من رسالة لشقيقه مؤرخة في تشرين الثاني عـام 1933، يبـدو فيهـا بشـكل تلقـائي أن الشـقيق الأكبر خليلاً كان يعايش الهموم الوطنية وهو في مهجره البعيد. يقول الأستاذ عطا الله:

"كـان عنـدنا اليـوم تظـاهرة عامـة فـي سـائر الأنحـاء السـورية بمناسـبة الوضـع الحاضـر، وعرض المعاهدة علـى المجلس النيـابي السـوري، وعرضـت يـوم الثلاثـاء 21 تشـرين الثـاني علـى المجلس النيابي، وكادت تفوز بالتصديق لولا جهاد النواب الوطنيين الذين أبوا أن يجعلوا هذا الغل في أعنـاقهم فـرفض المجلـس التوقيـع علـى المعاهـدة والمصـادقة عليهـا، وللحـال توقفـت التظـاهرات، وفتحت الأسواق من جديد، بعد أن كانت مقفلة".

ومـع اقترابـه مـن سـن العشـرين، تـزداد هـذه الثورة من التمرد والشك وضوحاً لديه، فهو يشعر بـالحزن الشـديد والتعاسـة، ولا يخفـي رفضـه للواقـع السياسـي القـائم، والقيم الاجتماعيـة السـائدة، وفـي كل ذلك إرهاص لما سيأتي بعد ذلك، من تفكير بـاللجوء إلـى الصـحراء لإحيـاء أصـالة العروبـة، أو مقالات نثرية تتطلع إلى الماضـي العربـي المجيد وتشتهي استعادته، يقول:

"أكـاد أفقـد صـوابي حـين أفكـر بهـذه الحيـاة التاعسـة، لا أرى بابـاً يوصـلني إلـى الصـحراء لأعيش فيهـا، أعـود لنفسـي فتشير علـي بـالانعزال عن العالم فـأهيم علـى وجهـي حيث لا شـرائع ولا قوانين".

***كان يجتذب إليه الطلاب والجلساء والزملاء بطلاوة حديثه وغنى ثقافته فقد قرأ كتب التراث عن محبة وشغف.**

* دفعه حب العرب إلى أن قرر ذات يوم أن يبدأ بالتجوال على القرى في جبل قلمون مبشراً بالعروبة داعياً لاستعادة المجد الغابر.

وبعد إغلاق مجلة الأمل الحمصية، أصبح من النادر أن نجد له مادة شعرية أو نثرية على صفحات الصحف. ومن مارس مهنة الكتابة يعرف أن النشر دافع رئيسي للكتابة، ولذلك كان من الطبيعي أن تصبح كتابات الأستاذ عطا الله قليلة في سنوات الخمسينات باستثناء قصيدة واحدة نشرتها مجلة "الهدى" يوم 11 شباط عام 1952، وهي قصيدة رثاء في المدرس الأديب عبد النافع شمسي باشا الذي توفي في شباط عام 1952، وكان من زملاء الأستاذ عطا الله في ثانوية خالد بن الوليد.

ويبدو أن الحياة العملية اجتذبته أكثر فأكثر، فقد كلف بإدارة ثانوية ابن رشد في حماة ليعيد إليها النظام، بعد فترة من الاضطراب والعصيان، وتنازع التيارات السياسية داخل هذه المدرسة، فقام بالعمل بشرف وعزم حتى حقق المهمة المطلوبة منه، فأعاد الهدوء والنظام إلى هذه المدرسة، ولكن صعب عليه أن يصطحب أسرته معه إلى حماه، لأن حمص أثيرة لديه فقد تعلم وعلَّم فيها، واستقرَّ مع أطفاله الخمسة فيها أيضاً. ولهذا تقدّم باستقالة من إدارة هذه الثانوية، في حماه، وآثر أن يعود مدرّساً إلى حمص، على الرغم من أن هذه الاستقالة كانت خسارة مادية ومعنوية له. يقول في رسالة إلى شقيقه خليل مؤرَّخة في 21 تشرين الثاني عام 1953 أي قبل وفاته بتسعة أشهر فقط:

"لقد عدت هذا العام إلى التدريس في حمص، تركت الإدارة، التي نُقِلت بسببها إلى حماه في السنة الماضية، صحيح أنني خسرت نحو مئة ليرة شهرياً غير أنني ربحت راحتي وصحتي وبقائي إلى جانب أسرتي".

ونحن بغنى عن الإشارة إلى أن المئة ليرة عام 1953 كانت مبلغاً كبيراً، وخلال هذه المدة المتبقية من حياته، كان الرجل قد ضرب الحزن حوله حلقة محكمة الإغلاق، فشقيقه داود قد توفي في البرازيل قبل أن يبلغ الثانية والعشرين. وطفلاه المسميان باسم عصام أيضاً قد توفيا، كما كانت والدته ووالده قد توفيا فازداد عناؤه إلى درجة كبيرة، فيشعر بالوحدة والغربة بعنف، فيتوجَّه إلى شقيقه بنداء حار أن يعود إلى الوطن، وهنا نلمح الصدق المؤثر في هذا النداء، فلا معالجة للشعور بالغربة والوحدة اللتين كان يحس بهما الأستاذ عطا الله إلا بعودة أخيه من المهجر، فهو الرجل الوحيد الذي تصله صلة الرحم به، وهو الوحيد الذي يحمل كنية المغامس. هذا بالإضافة إلى شعور الأستاذ بالغربة في عصره ومجتمعه، لقد أشرف على الأربعين ويحس أنه وحيد في هذا العالم، إنه يقول بصدق وبراءة في رسالة مؤرخة في تموز عام 1952:

"إنني أستحلفك أيها الحبيب بكل غالٍ عندك، أستحلفك بتربة أبويك أن تفكر في الأمر جدّياً، وتضع حداً لهذا الفراق المشؤوم". ويقول له أيضاً:

"ما قيمة المال إن كان أولادنا يتقاطعون بعد أن نرحل من هذه الحياة". ضمن هذا الإطار من الشعور بالوحدة والغربة والحزن، يسعى الأستاذ عطا الله أن يلتحم أكثر فأكثر بالنشاط الاجتماعي العملي، لينسى وحدته وحزنه وإحساسه بالغربة، ومرضه الذي كان قد بدأ، يقول في رسالة موجهة لشقيقه خليل في تشرين ثانٍ عام 1953: "نحن جادون في البلدة دير عطية لإكمال مشروع بناء الثانوية "ثانوية الدكتور محمود سعده حالياً" ونرجو أن لا يأتي الصيف القادم إلا أوشكت أن تنتهي".

وعاد الصيف الثاني بالفعل، ولكن هجمة المرض بل هجماته كانت قد اشتدت عليه هذا العام. فيلقى وجه ربّه في تموز من عام 1954، وتكون الفاجعة التي أبكت الكثيرين من معاصريه.

يقول نسيبه زوج أخته مريم السيد سابا

شنيكر في رسالة موجهة إلى خليل مغامس في البرازيل: "منذ شهرين من هذا التاريخ زادت وطأة المرض عليه، فدخل مرتين إلى المشفى في حمص، وبقي كل مرّة عشرة أيام ثم نقل إلى بيروت للمعالجة، وبقي هناك أسبوعاً، وأصيب بالشلل".

وفي رسالة أخرى مؤرخة في 19 آذار 1954 يقول:

"قرروا إدخاله إلى المشفى في طرابلس، لإجراء عملية جراحية في الرأس، على يد أكثر أطباء الجراحة العصبية شهرة وهو الدكتور "تيني" لقد أصبح واضحاً أن الرجل مصاب بالسرطان في الرأس، وتجري له العملية في شباط 1954 بفتح الرأس. فيجد الطبيب ورماً في الدماغ، فيعيدون كل شيء إلى مكانه، ويبدأ العد التنازلي لحالة يئس منها الطب".

ويصاب كامل جانبه الأيسر بالشلل، ويصبح غير قادر على الكلام بغير الإشارة والكتابة، ويعودون به إلى دير عطية، ويفارق الحياة في 14 تموز عام 1954 ويدفن يوم الجمعة 16 تموز.

وتنعيه صحيفتا الفجر والسوري على أنه واحد من أبرز أفراد أسرة التعليم في حمص، وأنه أديب فذ من أدباء العربية.

شعره:

كان الأستاذ عطا الله قد أعدَّ قبل وفاته ديواناً من الشعر ليدفع به إلى المطبعة لينشر، ولكنّ المنيّة عاجلته وحالت دون ذلك في حياته، يتضمن هذا الديوان خمساً وعشرين قصيدة ونشيداً، وهذه القصائد متباينة في الطول، والقصائد التي تبدو الأطول بين قصائد الديوان هي قصيدة "تعبير رؤيا" وقصيدة "أبو الهول" ثم قصيدة "فوق الرمال"، وهذه القصائد الثلاث يقترب عدد أبيات كل منها من مئتي بيت أو يتجاوزه قليلاً، وتحكم هذه القصائد رؤيا فكرية واحدة تقول: إن العرب هم خميرة الخير في الإنسانية. وحين انطوت أعلام أمجادهم ساد الشر في العالم، ولكي تستقيم الأمور لا بد للعرب أن ينهضوا من جديد، ليقودوا الحضارة العالمية ويعيدوا الحق إلى نصابه. يقول في قصيدة "أبو الهول":

وهل تستقيمُ أمورُ البرايا
ويهدأ في الجوِّ هذا القَتَر
إذا العرب لم يبعثوا من جديدٍ
يقودُهم خالدٌ أو عمر
فحيث الفضائل حطَّت رحالا
فقد حطَّ قومي رحال السفر

ويقول في قصيدة "تعبير الرؤيا" مؤكداً المعنى ذاته:

مهما توالت دُهورْ وأعقبت من حقبْ
لن تستقيم الأمورْ إلا بعدل العربْ
من خالدٍ أو عُمَرْ

وقصيدة فوق الرمال التي نظمت بمناسبة ذكرى المولد النبوي الشريف، وهي أيضاً مبنيَّة على فكرة أن نهضة العرب ووحدتهم تنفي الشرّ والضلال في الأرض، وتبعث الخير من جديد:

حادي العيس، حسبك الله لا تيئس
وفي العرب فضلة من إياد
اجمعوا أمركم فقد جمع العجم
لكم كلَّ كارهٍ ومعادي
وازهدوا في العروش يا مالكيها
كل عرش مصيره لاهتدادِ

****أصابه مرض السرطان في الرأس مما أدى إلى شلله ثم وفاته عام 1954، ولم يبلغ الأربعين من عمره.***

*** تبدو مؤشرات التمرد والرفض لما هو قائم في ثلاثينات القرن العشرين في رسائله التي كان يرسلها لشقيقه خليل في البرازيل.**

ويضم الديوان قصائد دون ذاك طولاً، وقد تكون وليدة مناسبة ما، شخصية أو وطنية أو قومية، ولكن الشاعر لم يكن يخرج أبداً عن خط المبشر والمنذر والهادي، أو باختصار عن دور المعلم الذي يريد أن يخاطب الجمهور العريض عبر منبر الشعر، ليبثَّ فكره القومي النهضوي التحرري.

من هذه القصائد قصيدة "فلسطين.. طاب الموت" وهي قصيدة نُظمت إثر قرار مجلس الأمن بتقسيم فلسطين بين العرب واليهود ونشرت في أيار عام 1948 أي بمناسبة صدور قرار التقسيم. ويتجاوز عدد أبياتها الثمانين بيتاً، ويبدو معنى إثارة العزائم هو الأبرز بين المعاني التي تتناولها هذه القصيدة، ولكن الفكرة الأساسية التي تعرض لها الشاعر في قصائده الطوال. لا يلبث أن يعود إليها، فهو يرى أن الوحدة خلاص للعرب، وأنهم أصل الخير في الأرض، يقول:

بني أمٍّ، دون النصر صيف سحابةٍ

إذا انقشعت جادت ذراكم سحائبُ

سحائب مجدٍ، كلما انهلَّ وبلها

على الكون عمته المنى والمناقبُ

فليست تنال المجدَ غير أكفّنا

وليس يقيم العدلَ إلا الأعاربُ

بل حتى القصائد الرشيقة الوزن، والأناشيد فكانت مكتنزة بالمعاني القومية العروبية، كنشيد العروبة الذي نظمه في آذار عام 1944 نشيداً لكلية الآداب في جامعة فؤاد الأول- حيث كان يدرس- وقد لحن النشيد وأذاعته إذاعة القاهرة في أيار عام 1944 أول مرة. ويدعو النشيد إلى بعث العروبة، ويتغنّى المغامس بأمجادها الغابرة، كقوله:

قُطعنا من السيف من حدّهِ

قُدِدنا من الصخر من صلده

ولدنا مع الخير في مهده

كرامَ الأصولِ كرامَ الفروعْ

وليس قليلاً أبداً، أن تذيع هذا النشيد إذاعة القاهرة، مغنىً على ألحان الملحن المعروف: عبد الحميد زكي.

أقصد ليس أمراً عادياً أن ينظم طالب سوري ما يزال يدرس نشيداً عروبياً نهضوياً، ويلحن ويذاع من الإذاعة المصرية، في أربعينات هذا القرن.

ومن الملفت للنظر أيضاً، أن جريدة الأهرام نشرت له قصيدة "أبو الهول" التي يعارض فيها أمير الشعراء أحمد شوقي في قصيدة له معروفة، وسوف ننشرها في الصفحات اللاحقة، ليتاح للقارئ المقارنة بين القصيدتين، وقصيدة المغامس تسفه الحضارة المصرية الفرعونية، وتثبت بقوة أن الحضارة العربية الإسلامية هي الأبقى وهي الخالدة.

ولئن دل هذا على شيء، فإنه يدل على مقدرة الأستاذ عطا الله الطالب في كلية الآداب آنئذٍ على الظهور في بيئة مثقفوها هم أعلام الفكر والشعر في الوطن العربي.

إنه يعارك وينتصر بموهبته وبأفكاره القومية وبحماسته للعروبة.

بل وحتى شعر الإخوانيات، ذو الوزن الرشيق، والألفاظ الهامسة والمتدفق بالعواطف الصادقة يبث فيه المغامس روحه العروبية النهضوية وحسّه الوطني القومي يقول مخاطباً مدير منطقة عكار في جلسة إخاء وصفاء:

فليتك تملك السلطان يوماً

لتوحيـــد الجوامـــع والكنـــائسْ

إذن لقضـى مـن الغـيظ الأبـالسْ

وزال الأجنبـــي مـــع الدســـائسْ

لقد كان المغامس يسخِّر الشعر لنقل أفكاره القومية العروبية، ويلحظ الناقد بسهولة أن هناك تدفقاً لا ينضب من الأفكار المتنوعة، مع أنها تصدر عن معنى واحد هو الإيمان العميق بالعرب والعروبة.

إن هذا الفكر القومي، المشحون بالحماسة العروبية، لم يأت به المغامس من الفراغ، ولو فعل ذلك لما وجد فكره صدى قوياً لدى الناس في عصره، ولكنه ابن عصره وظروفه، فقد كتبت قصائد هذا الديوان، الهامة منها، في أربعينات هذا القرن، تلك الفترة التي شهدت نهوضاً قومياً في كل أنحاء العالم، وخلال هذه الفترة كانت ألمانيا الهتلرية تخوض غمار الحرب العالمية الثانية، باندفاع تعصبي قومي، فيه استعلاء وفيه عدوان على الشعوب، ومن الطبيعي أن يأتي الردّ من الغيورين والشباب بشكل خاص، على الاستعلاء القومي الشوفيني، بأن يدافعوا عن عروبتهم، بالاحتماء بالجدود، وتمني عودة الماضي المجيد، مع رغبة في اعتبار أن العرب هم الأولى في السيادة على الأمم الأخرى من أية أمة... ولذا يختم المغامس لازمة هذا النشيد بعبارة واحدة تتكرر مع اللازمة كل مرة وهي: "تحيا العروبة فوق الجميع".

ليس في ذلك تعصب، بل فيه دفاع عن النفس مبرر ومشروع، إنه ليس عدواناً، بل رغبة في ردّ العدوان عن كيان الأمة العربية المهدّد.

الشاعر يستنهض همم الشباب العربي، ليكملوا رسالة العدل والخير التي بدأها الأجداد، فهذه التجزئة التي يعيشها الوطن العربي، هي ذلّ وهوان لكل العرب، وأين هذا الواقع من التاريخ العربي المجيد، بل أين اليوم من الأمس. يقول:

ألا وثبـةٌ يـا مـوطنـي منـك ترتجـى

تعيـد لنـا إليـاذة العصـر الخـالي

فنبعـث فـي الـدنيا عدالـة يعـربٍ

ونمحـو بهـا إجـرام عصبـة أنـذال

حملـت إلـى الـدنيا قـديماً رسـالتي

ولـم تكتمل، واليوم أمضـي لإكمال

والمغامس يعرف طريق النهضة، وطريق النهضة هو الوحدة العربية. وهذه الوحدة ليست أمنية فحسب بل هي نضال وهدف يبرر قيامه مبررات كثيرة، فالعرب أمة واحدة يربطهم اللسان العربي. والتاريخ بمثله العليا وبطولاته. والأرض، والرغبة المشتركة في العيش المشترك، وحين تتحقق الوحدة العربية. لا بدّ أن يتحقق النصر ويعود المجد الذي كان:

ألا أننـــا قـــوم يوحّـــد بيننـــا

لســـانٌ وعـــاداتٌ ورابطـــةُ الآلِ

وأهـدافنا المثلـى وأخـلاقُ قومنـا

وما تـرك الأجدادُ من خيرِ أعمالِ

وأرض ملكناهـــا ســـلاماً وعنـــوة

وإرثـــاً بناهـــا كـــلُّ أســمَرَ ميّـــالِ

وتاريخنـا المـلآن نـوراً ورحمـةً

وعلمـاً ومجـداً شـاده عزم أبطـالِ

يوحِّـدنا عزم علـى العيش أمـةً

رسالتها حصدُ الضلال بمخصالِ

**** أين الحرية.***
أفي هذا القفص
الحديد.؟. لا أظن.
إن كلاً منا يغلي
دم الشباب الحر
في عروقه.

ولا تهنوا إن العروبة لم تمتْ

وفي بعثها للعربِ تحقيقُ آمالِ

والوطن العربي في شعر المغامس، هو الوطن العربي بحدوده الطبيعية ويرفض أن يرى حدوداً إقليمية تجزئ هذا الوطن الواحد، وتشيع فيه روح الذل والهوان، والشباب المتحدون المتنورون الواعون هم الذين سيقودون النهضة هذه المرة ويعيدون مجد الآباء والأجداد. ويُحيون رسالة الخير والقيم المثلى:

وطن واحدٌ نمانا قديماً

منذ كنا نعيش تحت المضاربْ

مصر والشام والجزيرة والمغـ

ـرب فوق الخضم بعض قواربْ

يلطم الموج وجهها فيكاد المـ

ـوج يلقي بحملها في المعاطبْ

اجمعوها وحدوا مركباً منها

فإن الأمواج تخشى المراكبْ

قائد واحد وفلك منيع

وكفانا مهازلاً وألاعبْ

ويقول أيضاً في "نشيد العروبة":

لنا الشام والنيل والرافدان

وتبر الجزيرة والمغربان

وعزم يطاول كيد الزمان

طوينا عليه حواني الضلوع

إن هذا الوجد القومي المتمثل بالتطلع للوحدة والنهضة، بل الوحدة على أنها طريق للنهضة، كان وجداً يومياً يعيشه المغامس في شعره وبحماسة لم تتغير طوال حياته.

وللمغامس رأي واضح في حرية المرأة. فمشاركة المرأة الرجل في بناء النهضة هو السبيل إلى هذه النهضة، ولا نهضة إن لم تتحرر المرأة التي تملك بيدها مصير الإنسانية، وتمدّ الوطن بالأبناء وبحسِّ التربة النهضوية الحرة. وما من شيء يثقل كاهل المرأة مثل الجهل. ولا بدّ أن تحمل المرأة الأم رسالة العروبة لترفد مسيرة النهضة بالمناضلين الأحرار:

لولا النساء يشاركن الرجال لما

رقّ السلام على الدنيا ولم يسُدِ

ومن يرد نهضة الدنيا بلا امرأة

وإن قضى العمر في التنقيب لم يجدِ

الأمهات إمامُ الهدي في وطنٍ

يمددن نهضته بالعدّ والعددِ

والقيم التي يريد المغامس أن ينهل منها الجيل الجديد هي القيم العروبيّة، فالاقتداء بالأجداد هو الهدي الذي ينبغي أن تسير عليه الخطى في مستقبل الأيام.

نريد أن ننشئ الجيل الجديد على

غرار أجدادنا في سالف الأمدِ

نريده عربياً في ثقافته

إن العروبة سلسالٌ لكلِّ صدِ

وكانت قضية فلسطين موضع اهتمام الشاعر أيضاً، وقد خصّها بقصيدة فلسطين طاب الموت، مع إشارات عديدة في قصائده الأخرى لقضية فلسطين، وذلك على مدى سنوات أربع من

* ***تجلى الاهتمام الوطني لديه في مشاركته بالتظاهرات الوطنية ضد الاحتلال الفرنسي وفي قيادته للطلبة في فترة الحكم الوطني.***

عام 1944 إلى عام 1948.

ومن الملفت للانتباه أن شعره في قضيّة فلسطين مضاءٌ بدرجة عالية من الوعي القومي والسياسي، فتراه في شعر فلسطين يدعو العرب إلى الاتحاد والقوة، فقوة العرب تنهي مشكلاتهم، ولا سبيل إلى الحرية بلا امتلاك للقوة، يقول في قصيدة "فلسطين طاب الموت":

متى تهن الدنيا لديك تسُدْ بها

كريماً عزيزاً، فالكريم المحاربُ

فما يفهم الحقَّ البريءَ مواربٌ

وقد يفقه الحقَّ الجريء مواربُ

ويكشف في وقت مبكر أيضاً عدوانية إسرائيل وتوسعيتها، ويرى أن الأرض العربية ستكون وقوداً للعدوان الصهيوني، إن لم يحبط العرب خطط الصهوينة، وخطط الدول الغربية معها. ويقول:

فلسطين في ذا اليوم والشام في غدٍ

ومصر وبغداد قريباً خرائبُ

هي النار إن تصبح سعيراً فكلنا

وقودٌ، وكلُّ الغربِ للنار حاطبُ

وتعدّ قصيدة تعبير رؤيا، من أكثر القصائد تعبيراً عن رؤية المغامس القومية، ومفاد هذه الرؤية، أن تفرّق العرب، وسيطرة التجزئة، هما سبب هذا الواقع المحزن الذي نعاني منه، وهذا ليس جديداً في الحياة العربية، بل هو تكرار لما حدث قديماً، فالشعوبية التي مزّقت الأمة العربية وحطّت من شأنها قديماً، هي سبب التردي في واقع اليوم. إن تآمر غير العرب على العرب هو الذي أدّى بنا إلى هذا المصير، والعرب حين كانوا متحدين كانوا أعزاء أقوياء، وحين تفرقوا وسيطر الأعاجم عليهم ذلوا وهانوا.

يقول في قصيدة تعبير رؤيا، التي أرادها ملحمة شعرية تخدم هذه الفلسفة القومية التي كان يؤمن بها:

قد نفض العربُ غبار الخمول

وهجروا النوم وذل الهجوعْ

وسبروا مؤامرات الدخيل

وما انتوى لهدم هذي الربوعْ

فقرّروا أن يظفروا للوصول

ويبتنوا للمجد حصناً منيعْ

إن الشتا القاسي شرّ الفصول

لكن في برديه فصل الربيعْ

قلْ اعملوا باتحاد   وباتكال جديدْ

لترجعوا للعباد   عهد الأباة الجدودْ

ففيه تهنا البشرْ

ومن المفيد الإشارة هنا إلى أن المغامس لم يكن شاعر مناسبة، بل كان شاعر قضية يؤمن بها ويريد أن تصل إلى الجمهور. وحين يكون ملزماً يروّض المناسبة، ويجعلها جسراً يعبر منه إلى القضية التي يؤمن بها.

فقصيدة: كان المعلم مرسلاً وشهيداً، قصيدة مناسبة ألقيت في حفلة وداع زميله في ثانوية خالد بن الوليد الأستاذ قدري العمر حين ترك التعليم. فنراه في هذه القصيدة يمتدح جهود زميله في ميدان التربية، ولكنه يخلص دوماً إلى القيم التي يريد من المدرسة أن تضطلع بها في المجتمع: إنها الفكرة الداعية إلى نهضة العرب ووحدتهم،

**** اجتذبته الحياة العملية أكثر فأكثر فقد كلف بإدارة ثانوية ابن رشد في حماه ليعيد إليها النظام بعد فترة من الاضطراب والعصيان.***

**** إنني أستحلفك أيها الحبيب بكل غال عندك. أستحلفك بتربة أبويك أن تفكر في الأمر جدياً وتضع حداً***

فهذا العمل البطولي الذي يقوم به المعلم هو ما يستحق الوقوف عنه؛ وهو الذي يستحق قول الشعر، يقول بعد مقدمة طويلة يرفض فيها مبررات قول الشعر من لهو وغزل وأطلال، ويرى أن قول الشعر غير مباح إلا من أجل القضية قضية وحدة العرب ونضالهم في أداء رسالتهم الخالدة:

الغيد والصهباء والأطلال

والبيداء دعها ركعاً وسجودا

واشرب على ذكر البطولة كلما

نظم البطولة من يجيد نشيدا

إن البطولة أن تنشئ أمة

تزن الكواكب رفعة وعديدا

هي أن تضيء السبل للساري ولو

قدّمت نفسك للضياء وقودا

إن البطولة أن تنشّئ سيداً

ليس البطولة أن تسود عبيدا

بل إن شعر الهجاء، وهو يقتصر على قصيدة واحدة في الديوان لا ينسى فيه الهمَّ القومي، فيهجو مدير تربية دمشق في الأربعينات بأنه شعوبي، يكيد للعروبة، ويتهمه بتسميم جوّ التربية بإدخاله بعض الشعوبيين إلى المدارس، كما يعيّره بأنه تزوَّج فتاة صغيرة وهو في الخمسين. ومن يطالع هذه القصيدة في الديوان يلمّ بوضوح بالمقدرة اللغوية، وسلاسة قياد الشعر بين يدي المغامس، فلو أُتيح له سنوات أخرى من العمر لكان بلا شك واحداً من أبرز أعمدة الكلاسيكية في الوطن العربي.

يقول:

أبعد بلوغك الخمسين عاماً

تزفّ إليك ناهدةٌ بتولٌ

خرقت العرف والعادات خرقاً

وجافتك الفضائل والعقولُ

جنيت على المعارف يوم أمسى

بها لمقامِك الباعُ الطويلُ

خدمتَ مآرب الدخلاء فيها

فسُمِّمَتِ العواطف والعقولُ

نثره:

إن النثر الذي كتبه المغامس كان مقالات نشرت في مجلة الأمل الحمصية، وأكثر هذه المقالات أهمية مقالة طويلة عنوانها: مؤامرة الكيد للعربية. وقد نشرتها المجلة في سبع حلقات.

أما المقالتان الأخريان فهما: من أعماق الجاهلية العرباء، وهي دراسة فكرية لقصيدة لقيط بن يعمر الإيادي، الشاعر الجاهلي المعروف، والذي عمل كاتباً عند كسرى، وحينما صمَّم كسرى على غزو قبلته "بني إياد" أمر كاتبه لقيطاً أن يكتب إليهم كتاباً يطمئنهم فيه إلى نيَّات كسرى، ويستدعيهم إليه، وكان لقيط يعرف حقيقة المؤامرة، فكتب إلى قومه يطالبهم أن يتنبهوا ويحذروا المكيدة.

وتذكر كتب الأدب أن "إياداً" اختلفت على نفسها، ولم تأخذ برأي لقيط، فأوقع بهم كسرى، واكتشف كتاب لقيط فأمر بقطع لسانه، ومن هذه القصيدة قوله:

أبلغ إياداً وخلِّل في سراتهم

إنـي أرى الـرأي إن لـم يعصَ قد نصعا

يـا لهـفَ نفسـيَ إن كانـت أمـوركمُ

شـتـى وأحكَـم أمـرُ النـاسِ فاجتمعـا

ويعدُّ النقاد هذه القصيدة فريدة في تاريخ الأدب العربي، فهي تعكس دور الأديب الفدائي القومي المضحّي من أجل قومه في سبيل رفعتهم وإنقاذهم من خطر محدق يتهدَّدهم.

وقد أراد المغامس من دراسة هذه القصيدة وإبراز مضامينها أن تكون إسقاطاً عروبياً على واقعنا العربي في أربعينات هذا القرن، وأن يكون المغامس إيادياً جديداً، ينذر العرب، ويوقظهم، ويريهم هول الخطر المحيط بهم، لينهضوا من كبوتهم التاريخية، ويتحدوا، ويتداركوا أنفسهم، وينقذوا مصيرهم.

فهذا لقيط بن يعمر الإيادي، يهيب بنا قبل ستة عشر قرناً، أن لا ننشغل بالمال والثراء عن الاستعداد لمواجهة الأعداء، ويطلب إلينا– نحن العرب– أن نجلو السيوف، ونصون الجياد، ونقلِّد أمرنا أو قيادنا، رجلاً رحب الذراع مضطلعاً بأمور الحرب:

صـونوا جيـادكمْ واجلـوا سـيوفكم

وجـدّدوا للقسـيِّ النبـل والشـرعا

لا تثمـروا المـال للأعـداء إنّهـم

إن يظهـروا يحتـووكم والـتلاد معـا

يـا قـوم لا تـأمنوا إن كنـتم غيـراً

علـى نسـائكم كسـرى ومـا جمعـا

ويرى المغامس أن لقيطاً هو شاعر الساعة، على الرغم من مضي ستة عشر قرناً على قصيدته.

إن تكالب الغرباء على وطننا العربي، وتهالكهم على مصالحهم فيه، يجعل العرب أمام خيار واحد: هو النضال دفاعاً عن وجودهم، ويربط المغامس بين الماضي والحاضر، فيرى الماضي بوضوح كبير وكأنه الحاضر، ويجعل من أدبه ونفسه لقيطاً بن يعمر الإيادي الجديد، الذي يتوق أن يوقظ روح النهوض العروبي، ليجنب قومه المصير المحقق.

والمقالة الثانية عنوانها: قيمة العمل في أدب العرب، وقد قسمها المغامس إلى فقرات هي المقدمة، قيمة العمل في الجاهلية، العمل في اللغة، عدة العمل، سبيل العمل، رسالة العمل، قيمة العمل في الإسلام، قيمة العمل اليوم. الفلسفة عدوة العمل، بين الحكمة والفلسفة، العرب ومشاكل الحياة.

في المقدمة يعرّف العروبة، بأنها عمل قبل كل شيء، فالعروبة عند المغامس هي العمل الذي نهَدَ له القوم الطيبون منذ أقدم العصور، والعمل هو الذي يحيل الفساد صلاحاً، والشر خيراً، والكفر إيماناً، والقبح جمالاً، والظلم عدلاً.

فالعروبة هي القوة التي تجعل القول عملاً خيِّراً.

فقد دأب العربي الجاهلي على العمل أولاً، ثم كان يسجل عمله، مفخرة للأبناء، وعظة للغرباء والبعداء، فالحياة عند العربي: العمل أولاً والقول الصادق أخيراً.

ومن دلائل تقديس العمل عند العرب رفعهم للفاعل في قواعد اللغة العربية، إذ لا يرفع إلا بالعربية، وهذا يدل على قدسية العمل عندهم، والمبتدأ كذلك مرفوع لأنه بالأصل فاعل من حيث المعنى، كقولك زيد كريمٌ أي كرم زيدٌ.

وعدة العربي في عمله أمران: الفعل الحازم والقلب الكبير، والعربي بين الأمم لا يعرف السلبية

**** ويربط المغامس بين الماضي والحاضر، فيرى الماضي بوضوح كبير وكأنه الحاضر***

**** يقصد المغامس من المعرفة تحليل الواقع العربي في عصره.***

بل يتكيف مع الحياة، ومن دلائل ذلك أن العربي لم يعرف فعل الانتحار كمظهر سلوكي يدل على الرغبة في الهرب من الحياة.

أما سبيل العمل وطريقه فهو التضحية بالنفس والشجاعة والاستهانة بالموت.

ويسوق المغامس الشواهد الشعرية الكثيرة على مقولاته هذه والتي تظهر رغبة الجاهلي في التضحية بنفسه من أجل اكتساب المحامد.

أما رسالة العمل– حسب ما يرى المغامس– فهي الخير المطلق الذي حمله العرب جيلاً بعد جيل، وكأن العرب قد أمنهم الله على نطفة الخير وكلفوا به، أراد الله لهم الرجوع إلى العدل والقصد، فأكرمهم برسوله محمد هادياً ومبشراً ونذيراً.

واستمرت مأثرة العرب في عشق العمل مع الإسلام، فكانت الكلمة الطيبة ترافق العمل الصالح. والقرآن الكريم يقرن دوماً بين الذين آمنوا وعملوا الصالحات، وهذا الاقتران بين العمل الصالح والقول أو الإيمان، هو الذي يكشف سر سيادة العرب ومجدهم.

وبعد هذه المقاييس يصل المغامس إلى واقع العرب اليوم. فيرى أن العمل قد ضمر وذوى شأنه، وكذلك القول، فالعربي اليوم من وجهة نظر المغامس لا يعمل بل ولا يقول.

ويعود إلى المعادلة الواضحة التالية:

في الجاهلية عمل ثم قول.

في الإسلام قول وعمل.

في الحاضر قول بلا عمل.

إذن اليوم ليس هنالك من يؤمن ولا من يعمل الصالحات، ويرى المغامس أن الفلسفة هي عدو العمل، فهي تحبطه وتلغيه، فالعمل مقدّس عند العرب، أما الفلسفة فهي مستوردة وأعجمية ويفرق هنا بين الحكمة والفلسفة، فالفلسفة تسبق العمل وتشرحه أما الحكمة فهي تلي العمل. ولذلك فهو مع الحكمة وضد الفلسفة. ويخلص المغامس إلى القول:

"كان أجدادنا قد حلوا مشاكلهم بفطرتهم السليمة، وقد فسدت تلك الفطرة فينا، فلا علاج لنا من داء تخاذلنا وعبوديتنا إلا أن نهتدي بهديهم في حل المعقدات والثأر للكرامة. وأن ننفر من غثاء القول وبلبلة الفكر إلى صدق العمل وإخلاص النية".

مؤامرة الكيد للعربية:

وهي المقالة الأكثر طولاً. والأعمق تعبيراً عن فكر المغامس، وقد أشرنا سابقاً إلى أنه قد نشرها في سبع حلقات متتالية في مجلة الأمل الحمصية. ويمكن أن تكون وحدها كتاباً يمثل الرؤية الفكرية للمغامس في تقويمه للواقع العربي في أربعينات هذا القرن، ودعوته لنهوض العرب من كبوتهم التاريخية.

ومن مطلع المقالة يحدّد هدفه من كتابتها، فهي بحث خطير وشاق، وهدفه من كتابتها هو العظة، أي أن تتحوّل المعرفة إلى عمل.

ويقصد المغامس من المعرفة تحليل الواقع العربي في عصره، فقد أصيب هذا الواقع بالنتن، بعد الترهل، فكيف يمكن إيقاف هذا النتن المتزايد، ومن ثمَّ إعادة العافية إلى جسد العروبة، وبتعبير آخر كيف تعود للعروبة فاعليتها، وكيف يعود للعرب سموهم...؟

للوصول إلى هذه الغاية لا بد من العودة إلى الماضي البعيد، فالعودة إلى الماضي تكشف وتهدي وتصلح...

فمؤامرة غير العرب على العرب مستمرة منذ بدء الخليقة حتى يومنا هذا، وهذا ما يسميه

المغامس مؤامرة الكيد للعربية، أو مؤامرة الشعوبية المستمرة على العرب.

ويؤمن المغامس إيماناً راسخاً أن بذرة الخير في الدنيا قد خُصَّ بها العرب دون سواهم من الناس، وبقاء الخير في الدنيا مرهون ببقاء العرب، وهذه حقيقة كبرى يؤمن بها المغامس ويكرّرها كثيراً، وقد أكّد عليها في قصائده جميعاً كما أشرنا سابقاً.

إذن فمؤامرة الكيد للعروبة قديمة جداً، وتمتد إلى عهد آدم، وهي مستمرة إلى اليوم، وهذه المؤامرة ذات جوانب متعددة، ومن مظاهرها ما هو ثقافي، كالكيد للغة العربية بهدم قواعدها، وظهر عبر محاولات مدرسة الكوفة في النحو، من خلال إكبار شأن سيبويه، وإهمال أستاذه العربي: الخليل بن أحمد الفراهيدي.

وظهر أيضاً في الكيد لدين العرب، من خلال الإفتاء بالصلاة باللغة الفارسية، حتى تراجع عن هذا الإفتاء الإمام أبو حنيفة.

وظهرت بوادر هذه المؤامرة أيضاً، على الصعيد السياسي، من خلال كل ثورة أو فتنة أو تمرّد طمح للخروج عن الخلافة العربية، واستمرت هذه البوادر دون كلل حتى سقطت الدولة العربية وتمزقت. وبرز خلفاء متمسلمون من بني عثمان، حكموا العرب أربعمئة سنة.

ومن مظاهر هذا الكيد المستمر للعروبة حديثاً، الادعاء بأن العربية لا تواكب التقدّم العلمي، فكانت الدعوة المشبوهة للأخذ بالعامية بدلاً من الفصحى. ومن ذلك أيضاً الدعوة إلى هدم أوزان الشعر العربي القديم، وطرح بدائل عن هذه الأوزان الأصيلة، أوزاناً هجينة بعيدة عن الأصالة، وباختصار، فالتآمر الشعوبي على العرب قديم ومستمر حتى اليوم. وكان ولا زال يهدف إلى القضاء على السياسة والدين والأخلاق والأدب واللغة. والعرب أصل الخير في البشرية، وفي فنائهم فناء للبشرية جمعاء، وبالتالي قيام الساعة.

وقد استطاع العرب حين شاء الله لهم ذلك أن يسودوا الشعوب الأخرى، ويقيموا العدل وينصروا الخير. أما حين أفسدتهم الحضارة وبطروا بالنعمة، احتضرت أخلاقهم وغار الخير في الأرض من جديد.

ولم تكن موجة الفتوح العربية مقتصرة على الفتح الإسلامي، بل نرى عبر التاريخ أكثر من عشر موجات حملت بذرة الخير العربي إلى الشعوب الأخرى، ولكن الفتح الإسلامي كان أبرزها على الإطلاق.

إن مهمة العرب بحمل رسالة الخير هو الذي أهل العرب لبقاء السيادة فيهم من عهد آدم، وهم مؤهلون اليوم لذلك. ودعامتا العرب اللتان جعلتاهم ينتصرون على الدوام هما: العصبية العربية والشعور بالتفوق، إيماناً يحمل رسالة الخير إلى الأمم الأخرى.

ولهذا كان الشعوبيون من الأمم الأخرى ومنذ القديم، وحتى اليوم يسعون للقضاء على مكامن قوة العرب. المتمثلة بالأخلاق العربية وباللغة العربية والجيش العربي.

وقد كان إبليس الشعوبي الأول منذ بدء الخليقة، واستمر الحقد الشعوبي على العرب من اليهود إلى الفرس إلى الصيبيين إلى الأحباش وتبع هؤلاء أعوان عرب مثل المناذرة والغساسنة. ولكن كل محاولات الاعتداء الشعوبي هذه باءت بالفشل وأخفقت.

ويخلص المغامس من هذا العرض التاريخي إلى القول: كي ينهض العرب من جديد، وكي يحملوا ألوية الخير للبشرية، ينبغي أن يظلوا في [illegible] ر، لأن ترك الجهاد والقعود عنه

* ويؤمن المغامس إيماناً راسخاً أن بذرة الخير في الدنيا قد خُصَّ بها العرب دون سواهم من الناس.

* ويسوق المغامس للدلالة على آرائه الشواهد والحوادث الكثيرة من تاريخ العرب وأيامهم.

فيه موت للعرب، ولكن هذا الجهاد ينبغي أن يخدم قيماً روحية، لأن فقدان هذه القيم، وتغييبها يحمل معنى فقدان الهوية القومية العروبية.

أما غير العرب فهم ماديون ولا ينهضون إلا بالمادة.

وخلاصة القول: إن عطا الله مغامس في كتاباته النثرية كما هو شعره يرى مجموعة من الثوابت القيمية والقومية، يسعى للتبشير بها للوصول إلى نهضة العرب من جديد. ويرسم خطوطاً لهذه الغاية المثلى.

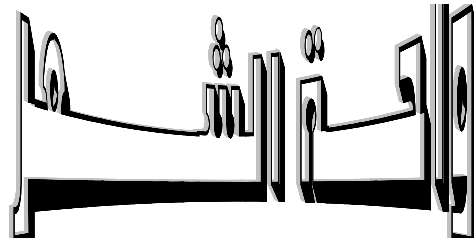
على العربي اليوم أن يترك رقة الحياة والترف. لأن ما حدث للأجداد يثبت أن العرب القدماء حين سكنوا في المدن وابتعدوا عن الحياة البدوية وقيمها آل بهم الأمر إلى الكارثة والضياع.

وإذا كان العربي مفطوراً على المروءة والخير فإن مفاسد الحضارة هي التي أفسدت عليه مروءته، فعشق الذل والظل. ولا بد من العودة إلى البادية لاستئناف المسيرة الحضارية. ويجزم المغامس أن لا خير للعرب في الاعتماد على غير العرب، فهم جميعاً منافقون، يخضعون للعرب حين يعلو شأنهم، ويرتدون عليهم ويثورون حين يضعف العرب.

والأمر الذي لا ريب فيه أن الكيد للعرب مستمر حتى اليوم. كما كان منذ عهد آدم ولا رادَّ له أبداً سوى قوة العرب الذاتية ونهوضهم من جديد.

ويسوق المغامس للدلالة على آرائه الشواهد والحوادث الكثيرة من تاريخ العرب وأيامهم، وبخاصة من تاريخ الطبري، ليثبت ما يقول، وهو حين يروي هذه الحوادث تشعر الثقة بما يقول حتى ليظن القارئ أنه كان شاهداً عليها، ويسحب الماضي على الحاضر ليأخذ من دروس التاريخ العبرة والعظة للمستقبل.




واحة الشعر





أورنينا..

شعر: يوسف عويِّد الصَّياصنة

غابةٌ للملحِ،
في أعماقنا تمشي،
على نعش البياضْ..
واخضرارِ الوجدِ
-في الرُّؤيا-
عَفَتْهُ الرّيحُ،
قد مرَّ "بدير الزّور" مَطْلولاً
هَواهُ النَّخْلُ في "الأهوارِ"
يَصْطافُ، المُكَلاّ" و"الرِّياضْ"..
***
أَهيَفٌ،
قد مادَ، في إيوانِ رَصْدٍ،
غصنَ بانْ..
فارعٌ،
جاءَ من التّاريخِ شلاّلاً،
فقامَ الطّينُ مرسالاً،
ترى هل ضيّعَ المجرى،

فضاعَ الخلقُ
أم ضاعَ المكانْ؟!!
صَفْوَةُ النُّسّاكِ- في "ماري"-
سَبَاهُمْ قدُّها الميّاسُ،
طيفٌ مرَّ في بالِ الأقاحي،
سَاهرَ المزمارَ والسّاقي،
وأغفى حولَ خصرٍ، أفعوانْ..
مادَ سورُ الوَجْدِ،
والرُّمانُ يجري في عروقِ
الجُلنارِ الحُلْمِ،
فوقَ الذُّروتين- العاجِ-
حَطّتْ نجمتانْ..
باحَ عطرُ الشَّامِ،
"أورنينا" غَفَتْ في اللّوز،
حينَ الشّامُ
كانتْ شامةً في الخدّ،
والنّارنجُ فضّاحٌ

بثغرِ الصّبحِ، من قبلِ الأوانْ..

**

إيماءَةُ الخَصْرِ؟!!

ارتباكُ النّصلِ عند الجرحِ،

إيقاعُ الرّحى،

من رعشةٍ في القبلةِ الأولى،

-وراءَ البابِ-

والسَّيَّافُ في "اللِّيوانِ"

عشقُ المغزلِ الدّوّار للعُتّابِ،

يا للشّوْقِ!!

مشبوبُ الهوى،

يا طائراً أغواهُ مجدُ الحَوْمِ!!

شدّتهُ الذُّرا،

فانْقَضّ سَهْماً،

وانحنى..

ثمّ استقامْ..

***

صائدُ الأسرارِ مشدودٌ

إلى الرّؤيا..

صباحٌ فاجأتهُ القوسُ،

ريمٌ خضبَ الكفّينِ للُّقيا،

على بوّابةِ الدّنيا،

شفاهُ الشّمس ما ذاقتْ أفاويه،

الرّحيقُ البكرُ؟!!

اشهاهُ اقتحامْ..

خاصرِ الأكمامَ – إن مرَّ الهوى-

تدركِ الأسرارَ،

لن تلقى – مدارَ الوقت- عمراً

لاعتكافِ الزُّهدِ،

أو بدءِ الصّيامْ..

***

زورقٌ

ترعى شفاهَ النّهرِ،

تعطيهِ الهوى،

ينسابُ..

يعطيها مواعيدَ ابتداء الهطلِ،

كيفَ الطّلُّ أقراطٌ؟!

وكيف اللّيلُ أمشاطٌ

لشعرِ الصُّبحِ؟!!

كيفَ الفُلُّ فانوسٌ،

على زندِ القوافي يرتقي،

والشّمسُ مفتاحٌ،

لقفلِ اللّيلِ،

سورٌ للظّلامْ؟!

***

أوَ يسهرُ النُّسّاكُ

-في ماري- بلا لغوٍ؟

أيُشْجيهم حديثُ الماءِ،

عن شيخٍ صبا الأزْرارَ،

فاعتزلَ اللّمى،

واشتاقَ ذوب المسكِ،
فامتشق الذّرا،
مُتَسَتّراً بالزُّهدِ،
داخَ الثّغرُ،
هذا الإثمُ
لم تسمعْ بهِ الأعرافُ،
حين انزاحتِ الأفلاكُ،
عن مسرى طلوعِ النّهدِ،
ارتعشَ المدى..
وتباطأ الإصباحُ،
علّ الشيخَ يدركهُ ارتواءٌ،
أو يُقارفُهُ الفطامْ
لا الشيخُ ثابَ،
ولا الصّباحُ أتى،
وظلّ النّهدُ
يكتنزُ الشموخَ،
ويلهمُ الأحبارَ
تبويبَ المعاصي،
يُلهمُ الشعراءَ
تفويفَ المعاني والكلامْ..
***
قلتُ: من في الفجر يُعطي
للمواويل ارتعاشاً،
لانهمارِ الشمس مجرىً،
للعصافير الختامْ؟!

قالَ: من تأتي –أمامَ الفجرِ–
تاجاً للذرا،
عطراً،
وسامْ..
غادةٌ
تأتيكَ إشراقاً،
ظلالاً، نزوةً،
نجوى،
وحامْ..
واحةُ الإبداع في "ماري"
سباها الحَرْفُ،
فانشدّتْ
–بلا قوسٍ–
تذوبُ، وتصطلي بالنّارِ،
من قبلِ اعترافِ العطرِ
من قبلِ احتلامْ..
دوحةً كانت،
تُبيحُ الظّلّ
للآتينَ نُسّاكاً لمجدِ الأرض،
للإبداعِ في تشكيل إيقاعِ
المرايا..
خطوةٌ في الماءِ،
والأُخرى ببابِ القلبِ،
حتى
ينجلي صُبْحُ المقامْ..

***

راعفٌ

شاخَ –قبيل الحَوْلِ–

في رحمِ الخوابي،

"فاستوى" روحاً، قوامْ..

نصفهُ رِيٌّ

ونصفٌ موعدٌ،

يفنى على أنغامِ من ألْهثْ،

ضياءَ الفجرِ عن مسراهُ

فاسترخى على "شبّاكها"

أغفى، ونامْ..

هاتِ ما تهوى من الأحوالِ،

واصلبني نبياً، قد براهُ العشقُ،

مشبوبَ الغرامْ..

كافرٌ،

من داومَ التّسْبيحَ للرّوحِ،

ولم يركع..

–على بوّابةِ الإزميل–

نُسْكاً للرُّخامْ..

***

يا أيها المسكوبُ إنساناً،

سداكَ الرّوحُ،

من يقوى على الإصغاء،

في عرسِ امحاءِ الظلّ،

غيرُ الجوهرِ المكنونِ،

في المصباحِ،

من بدءٍ،

بلا بدْءٍ،

ولا أرجوحةٍ للعَدّ،

تقتاتُ الزّمانْ..

هذا المدى..

منذا يعيدُ السّهمَ

عن مرماهُ؟!!

سهمُ القلب لا يقوى

على الإفلاتِ

من مجراهُ،

خلّ اللّحنَ مفتاحاً

لبابِ الرّوحِ،

فالعشّاقُ إنشادٌ،

لبدرٍ زاحَ عن مسراهُ

في ليلِ المكانْ..

***

واللّيل في "ماري" سكونٌ

يقرعُ الأسماعَ،

يجرحهُ عواءُ الذّئبِ،

غارَ الماءُ،

وابتعدتْ ضفافُ النّهرِ،

وافتقدَ الحمامُ هديلهُ،

لا شيء غير الملحِ، والصّحراءِ

والرّعيانِ،

تُلْتَقَطُ "اللُّقى" منزوعةَ الأطرافِ،

من بين الخرائبِ والتُّرابْ..

الشّمسُ خلخالٌ كوَتْهُ النّارُ،

يلبُسها الصّدى،

فيموتُ مؤتزراً هجيرَ البيد،

في شرخِ الشّبّابْ..

يا أيَّها الثاوون في "ماري"

مُباحٌ أمسُكُمْ،

ما عادَ سرّاً،

فضّهُ "بارو"[*]

لغاتُ الفخر بدّل جرسَها

الإطنابُ في مدحِ الخليفة،

والتّماهي

في مزاياه العذابْ..

هل تُحسنونَ السّيرَ

في الأزْمانِ،

من منفى إلى منفى؟!

و"البوكمَالُ" تحيّرتْ

بين "الرّصافَةِ" والمَها

في الدّيرِ،

تشتاقُ العزيزينِ،

وظلّ النهر يجري،

والمنى لا تُحسِنُ التّعبيرَ،

عمّا يعتريها، والرّغابْ..

ماري!!

عبَرْنا صرحَ ثالثة من الآلافِ،

-هذا العشق قتّالٌ-

ولم تُثنهِ العِتابْ..

ماري!!!

غفا الأَعرابُ،

وارتجلَ البُداةُ قصائدَ

التّرحيبِ بالأعجامِ،

والدُّوريّ -في عصرِ الذُّبابِ-

يسوْمنا خسْفاً،

له الأجواءُ

والأرضون مملكةً

نُمجّدُه عُقَابْ..

إن ظلّ ماءُ النّهرِ

لا يجري ،

ولا الثاراتُ تخلعُ جلدها

وتقومُ للتّاريخِ،

ترفعُ مجدهُ المنهارَ،

فالإعصارُ

يُدخلنا مدارَ اللّيلِ،

مملكةَ الخرابْ..

ماري!!

جفاكِ النّهرُ

ما للموجِ لا يأتي

---

[*] بارو: عالم آثار فرنسي الجنسية نقّب في مدينة "ماري" منذ ثلاثينيات القرن الماضي حتى وفاته بعد ما يقارب الأربعين عاماً من العمل المتواصل.

زحوفاً، أو سَحابْ..

ماري!!

قلاكِ الأهلُ

"أورنينا" على أحبابها تبكي،

جفاها الصّحْبُ،

والسُّمارُ،

تَنْطُرهُمْ رماحاً،

تَزْدهي بالنّصرِ،

لو غابت عيون الشمس – بعض الحين–

أو طالَ الغيابْ..



صــدر

عن منشــورات اتـحاد الكتّاب العرب

أغنيات

شعر..أنور الجندي

وَمضاتٌ لأجلِها

شعر: د.شاكر مطلق

ومضة(30)

عندما يأتيكِ في اللَّيلِ

نِدَائي

أطْلِقيني لِفَضائي!

وافتحي نَافذَةَ البَحْرِ

أطِلِّي في سَمائي!

سَتَرَيْنَ البحرَ نَجماً

يَتجَلَّى

قُزَحِيَّ اللَّونِ

يهديكِ غنَائي

يَنْزِعَ الجِلدَ

ويعطيكِ رِدائي...

***

((شَمعَةُ المسَاء))

أخَذَتْ قِنْديلَ قَلْبي

لم يكنْ ثَمَّ فَتيلٌ أو ضيَاءْ.

ثمَّ جاءَتْ في المَساءْ.

أشعلَتْ في العَتْم قبلهْ.

تركَتْ في القلبِ قُلَّهْ.

وتوارتْ في حيَاءْ...

***

((قنديلُ البَحر))

إنَّها قنديلُ بحرٍ

يتلوَّى في السَّريرْ.

تَارةً يَعلو ويَهوي

تَارةً يغدو شِراعاً

ويَطيرْ

ويظلُّ السُّمُّ في القلبِ

يُغَنِّي

وعلى الجِلد عَبيرٌ وحَريرْ...

***

نَرْجِسِيَّة

أدخليني

ملَكوتَ المعبدِ السِّريِّ
ليلاً
واذبحيني.
عطِّري بالزيتِ جسمي،
بالُرؤى حلْمَ عيوني،
واقرئيني،
آيةً عند المواسِمْ.
واصلبيني،
صنماً في هيكل الحبِّ المُعنَّى
-كلما جافاكِ نومٌ-
واعبديني...
***

ومضةُ الومضة

كانتْ إلىجواري،
في عتْمةِ السَّريرْ،
تغيبُ ثُمَّ تَبْدو
واللَّيْل زَمهَريرْ.
أرَدْتُ أنْ ألمَسَها
في رقَّةِ الحَريرْ.
لكنَّها تَبَعْثَرتْ
في دفتَري الصَّغيرْ...

وَمْضَة ((5))

ليْسَ أحلى
منْ لَيالي الصَّيفِ
إلاّ،
وقفَةٌ تحْتَ المَطرْ.
وانتظارُ العُشْب ينْمو.
وانْتِظارُ الحب يسْمو.
لِبَساتين القَمرْ...
ومضة ((21))
حلِمْتُ يا صديقي
بأنني أمُوتْ.
حلِمتُ: في نهدَيْكِ
تبني العَنْكَبوتْ.
قَبْري.
ويُدْفَنُ التَّابوتْ.
أفَقتُ يا حبيبتي
وجَدْتُ في يديّ،
دُموعَ حُبٍّ قد نَأى
بعضاً من الياقوتْ...
***

ومضة ((7))

غيمةٌ مرَّتْ،
سَديمٌ يتَمزَّقْ.
قَطْرةٌ تَهْوي
ووجْهُ الحُبِّ أشْرَقْ.
ثمَّ نغدو من ضياءٍ
آنَ فينا
وجْهُكِ الكَونيِّ
صُبْحاً يَتَألَّقْ...

***

ومضة -27-

مَرَّتْ الغيمةُ صُبْحاً
عَبَرتْ أُفقَ انطِفائي.
أمْطَرتْ فَوقي قليلاً
ثُمَّ عادَتْ في المساءْ.
في جنونِ العاصِفَهْ.
والرِّياحُ اللاَّهِبَهْ.
أخذَتْ منِّي صَفَائي.
كَشَفَتْ عَنِّي غِطائي.
ثُمَّ وَلَّتْ هاربَهْ...

***

يا أبانا!
يا أبانا!
أعطِني التَّاجَ قليلاً
ربّما تأتي الأميرهْ
لاحتفال العاشقينْ...
لمْ يعُد في الرّوح نارٌ
خمرةٌ أو ياسَمينْ
غيرَ بابِ الكوخ مفتوحاً لتَدنو
وخشوعَ القلبِ ليلاً
تحت أضواء القَمرْ
وابتهالَ الظّامئينْ
وعلى الرُّوحِ حجَرْ...
يا أبانا!

يا أبانا!
نحنُ جندٌ للأميرهْ
نخطفُ الأقمارَ من نَخْل العَشيرهْ
وخمورَ "الأندَرينا".
ونُذيبُ الرّوحَ شِعراً
علّها تأتي إلينا
ذاتَ حلْمٍ لترانا...
يا أبانا!
يا أبانا!
هبطتْ في الكوكب الدُّريِّ
في وادي النّساءْ
وعلى الطُّور المقدَّسْ.
كانت النّيران تعلُو
في طقوس الأُضحياتْ.
ومنَ الحُمّى على العُشب استَفاقَتْ
وردةُ الجرح لتعطي في سخاءٍ
ناهبَ العطر مزيداً من نداها.
عندما الطّينُ أضاءْ...
يا أبانا!
يا أبانا!
هذه الأنثى هلاكي
وانبعاثٌ للقصيدهْ.
من رماد الكلماتْ.
أغرقتْ صمتَ مروجي
أطلقَتنا في الجهاتْ.

وعلى الومضةِ منها
جَمرةٌ لا نلتقيها.
في صقيع المُعجَماتْ.
أترى تبقى هلاكي؟!
يا إله المعجزاتْ
دلّني كيفَ الخلاصْ!...
يا أبانا!
يا أبانا!
كلَّ مولودٍ ببُرج الماءِ
مرصودٍ لجرحٍ
ولعذراءَ ستأتي بشفاءٍ
ما عَدانا...
ثمّ جاءت في الخريفْ
وتعرَّت واستحمَّتْ
في ينابيع القصيدهْ
وتوارَتْ في رُؤانا
وأتى فصلُ النَّزيفْ...
يا أبانا!
يا أبانا!
علَّمتني أتقرَّى،
لغَةَ الأعضاءِ فيها،
وانحاءاتِ الجَسَد،
دون أن ألمسَ شيئاً،
-تحت ظلِّ الدّائرة-
أو أرى فيها أحَدْ...

***

تأخَّرتَ

آهِ...
لا تَطْرقْ عليَّ البَابَ
في اللَّيلِ طويلاً!
فأنا لستُ هنا.
ذهبتْ روحي إليكَ الأمسِ
والجسمُ هُنا.
يَئِسَتْ لُقْياكَ روحي
طارتِ الروحُ بعيداً
تَركَتْ جِسْمي وَحيداً
وبقايا حبِّنا
لَمْ تجدْها- يا حبيبي-
لَمْ تَجدْ حتَّى أنا...



دخان التلاشي

شعر: د. صاحب خليل إبراهيم

1-الجمرة

توهجتُ مِثْلَ انطفاءِ الرمادْ
ولكنني
جمرةٌ
مُحْرِقَهْ

2-ابتسام

ابْتَسِمْ
قِيلَ لي
فَابْتَسَمْتْ
غيرَ أنَّ جراحي بكتْ
من سكاكينهم!!

3-الرِّتاج

قَبْضَةُ الصَّقْرِ خَلْفَ الرِّتاجْ.
وجههُ المُسْتريبْ.
شَجَرٌ
خائفٌ
يحتمي
بالسِّياجْ!!

4-حالات

لمْ أكنْ
شَجَراً
شاحِباً
يسكنُ الحزنُ أغصانَهُ.
.×.×.
لم أكنْ
مَطَراً
حاصَرَتْهُ سيولُ الغُبارْ
.×.×.
لم أكنْ
معْبراً
في المَحطّاتِ يعبُرهُ الراحلونْ
. . . . .

آخِرَ الشوطِ أبقى أُغنّي
وأبقى رفيقَ الجراحْ.

5-تضاد

(أ) احتماء

يحتمي
مَطَرٌ
بالمَطَرْ.

(ب) ارتماء

موجةٌ
صاخبةْ.
ضَمَّدَتْ
جُرْحَها
في شِباكِ النجومْ.
وارتَمَتْ
في احتراقِ الغيومْ.

6-الكَفّ

كَفٌّ
باردةٌ
تبحثُ عنْ أُخرى
يسري فيها التيّارْ.
يلمسُها
يُصْبِحُ جمراً
لا تُطفئهُ الأنهارْ...

7-الحريق

قامَ مبتهجاً
يُفْزِعُ النارَ في مَهْدِها
أدركَ الآنَ عُقْمَ الطريقْ
بعد أنْ شبَّ فيه الحريق!!

-العراق-



الدرب عادَ ولم يعودوا

شعر: سمر علوش

حزنٌ على حزنٍ
ووجهكِ يبدأُ الآنَ الصباحَ
بأغنياتِ
الفاتحينْ.
والليلُ ألقى في جفونكِ
أمنياتٍ،
لم تلامسها يداكِ الكهلتان مع الصبا.
حزنٌ على حزنٍ.
يهمُّ الآنَ هذا الصبحُ
أن يمشي
على جسد التألهِ
فيكِ،
أن يمضي برفقتكِ النديةِ
للقطافِ،
على الجدارِ تلاحقتْ...
أسرارُ تاريخِ انتظاركِ،
والشجيراتُ التي أترعتِها
ظلاً نبياً

سافرتْ قبلَ الغروبْ....
ذهبَ الذين لأجلهمْ
أشرعتِ سفحَ الراحتينِ إلى السماءِ،
بأن يعودوا
قبَّراتِ الزيزفونِ،
وعطرَ أغنيةِ السنابلِ،
أو يعودوا
شهوةَ الصفصافِ،
حين يغازلُ الأرضَ الشقيةَ
هَمْسُهُ المسكونُ
حباً واحتمالاً
واغترابْ...
مازلتِ في الباب الخرابِ
تبددينَّ هواجسَ الصمتِ الثقيلةَ،
بارتجافِ النظرة الحيرى،
على جسر الغيابْ...
والوجدُ يصرخُ خلفَ ظلكِ..
لن يعودوا...

الدربُ عادَ ولم يعودوا،
موقدُ البيتِ القديمِ
تثاءبتْ جمراتُهُ الوجلى
وقاربَ أن ينامْ.
وموائد الحبق انحنتْ
لتودعَ الشمسَ الرؤومَ
بركعتينِ...
ولم تزلْ رعشاتُ هاتيكَ
الأصابعِ
تمتطي وعداً جديداً،
أو رجاءً،
من سرابْ.. ..
ودخلتِ خلفَ البابِ..
يتبعكِ
الحنينُ المرُّ.
تبتلعينَ أحلامَ النهارِ
بغصَّةٍ،
أو دمعتينْ...
والسقفُ يوشكُ أن يبعثرَ
صوتكِ المكتومَ
في كلِّ الجهاتْ.
لم تعرفِ الجدرانُ كيف سترتمي
أضواؤُها
مخذولةً في دفءِ صدركِ.
والشبابيكُ التي أَشرَعتِهَا.
عبثاً
تحاولُ أن تهدّئَ
عصف أنّات المدى...
ماتت أمانيكِ سدى...
والصوتُ غابَ مع الصدى...
قديسةَ المطرِ المعتَّقِ.
لا تنامي...
كلُّ ليلٍ.. ضاعَ في فوضى دعائكِ
عَاثرٌ بالذكرياتِ..
وكلُّ صُبحٍ..
بارَكَتْ آلاءَهُ أعنابُ طيفكِ
يستريحْ...
لم يبقَ في صَخَبِ الكؤوسِ
سوى ضفافكِ.
ترقب الدربَ الذي
في كلِّ قافيةٍ يعودُ.
ومَنْ على شرفاتهمْ تنأى المواجعُ
لمْ يعودوا...



وجعْ الإياب...!

شعر: فاضل سفَّان

في هينماتِ الشعرِ
لم نتركْ لحاضرنا سوى لُمعِ السرابْ.
تلهو بخاطرنا،
وتحفر في زوايا النفس أشرعةً،
وتنثر للورى قِصداً ممزّقةَ العُرا،
عرجاءَ لا تدري مساربَها،
وتوغلُ في الغيابْ....

***

منذ استظلّ بكرمنا سربُ الثعالبِ،
يسرقُ ((الغيطانَ))،
والحبقَ المعرّش في زوايا الشطِّ،
لا يخشى مصاولةَ الكلابْ.
وتظلّ ذاكرةُ الخواءِ تنزُّ
من وجعٍ ثناياها
وتحلمُ في مضاجعةٍ تخلّفُ صبيةً خصيانَ
ضلّتْ نهجَها،
تدني مخاضَ الحرفِ،
تستعوي كسابلةِ الذئابْ...

***

غلبتْ على صلواتنا الأنخاب لاهثةً،
تدوس محارمَ التاريخِ،
ترمحُ خلفَ كوكبةٍ،
تبيعُ اللّهَ،
قد عَرجَتْ
تزيّنُ كذبةً في الصدرِ،
ما مرَّتْ على شِيمَ الرجالِ
تلتُّ إذْ تهذي مشعوذةً،
كما بفمَ الغرابْ.
(والجعجعات) تسفُّ إذْ تعلو
وما شمختْ نفوسٌ
تستظلُّ بلمسة الأفعى
وتحلُمُ بانقلابْ...!!
خمد الشهابُ بربعنا
وتهافت الشطّارُ
يغتصبون أدواحَ الندى شَططَاً
وتصدحُ في حناجرهم

لحونُ الزّيفِ مُرجفةً
تهلُّ كما السعيرِ،
يهبُّ في الريحِ الرخاءِ.
تغازل الأهواءَ لاهثةً
على جرحٍ ونابْ....
**
والناقة العجفاء خفَّ ذميلُها،
تجترُّ وعثاءَ الطريقِ،
ترمِّلُ الأنواءَ،
ماهجعتْ مراشفُها على وهجِ الرِّغابْ...
قد ضلَّتْ الدربَ الوقورَ
ترومُ ساقيةَ المنى،
تنساب في مغنى كبير القومِ،
ظلّ اللهِ
قيَّدَ هجنَه الزهراءَ
تجمحُ في زحامِ ((الوالغين))
بأرضنا النهبى
يصعّر خدَّ محتربٍ،
إلى يومِ الحسابْ....
**
سُرقتْ بيادرُنا
وأمطرنا ربابُ الآمرِ الميمونِ
وعدَ غمامةٍ خضراءَ،
رفَّ نعيمُها سَحَراً،
ترقرقُ تبرنا المخزونَ،
ما غابتْ لآلئُهُ
ولا سَكَنَ الطِّلابْ....
**
من ألف عامٍ
غيَّضَ الدمعُ الهتونُ رماحَنا،
وارتدّ راجمُنا على وشلٍ،
يلملمُ كبرَه المطعونَ
في سوقِ النخاسةِ باعه الندمان،
يومَ تقاسموا زَهَراً
يغلُّ بروضهم قمراً تماثلَ في الترابْ.
***
هيهاتَ أن تلدَ النساءُ
فوارسَ الفلواتِ
غازلها السنا،
مذ زمّتِ الأنخابُ فاتحةَ الصدى،
والخلفُ في صفقاتهِ زحمَ الرِكابْ...
**
هيهاتَ يا وطناً يغيِّبُ في مرافئهِ القصيةِ
دمعةَ الربّانِ،
يرصدُ هجعةَ الأسماكِ
كي يختانَ من غدها نشيدَ الموجِ
لا يبقي لسامرها سوى وجعِ الإيابْ...!!





عالم القصة

❑❑

❑❑

العين الثالثة

قصة: محسن غانم

-1-

في الشارع العام وزحام المارة شديد. أمام أعين الجميع، بصق شاب يافع في وجه رجل أنيق وهو يصيح:

-ذبابة...، ذبابة قذرة، تنتقل من كومة قاذورات إلى كومة غيرها.

التصق البصاق على جبين الرجل. فوق أنفه ووجنتيه. صفعته المفاجأة، توقف في مكانه تمثالاً يحرك يده بمنديل، يمسح اللعاب اللزج، وينظر حوله بعينين متقدتين كجمرتي نار.

هرج الناس، تجمعوا حولهما، صاح الرجل بصوت مخنوق:

-كلب... لا أعرفه.... مجنون..... لم أره طيلة حياتي!!.

جأر الشاب:

-ذبابة.... ذبابة... ذبابة.

لم يتمكّن الرجل من الوصول إلى الشاب ليضربه، ولم يقدر الشاب أن يكرّر إهانته للرجل، فقد حال الجمهور بينهما. لكن بذلة الرجل بدت منفلشة منكوشة مجعدة. آثار البصاق منتشرة فوق الياقة، وعند الصدر. أما ربطة العنق، فقد تهدلت وتدلت كحبل يحمل جمجمة صلعاء تلمع في الزحام المتماوج.

-2-

في مخفر الشرطة قال الشاب:

-أنا لم أهن إنساناً، بصقت على ذبابة رأيتها تحط فوق القمامة، تغرز لسانها في الأوساخ.

ارتفع صوت رئيس مخفر الشرطة، وهو يضرب بقبضته فوق المنضدة:

-لقد أهنت رجلاً مرموقاً، هل تعرفه؟ ما علاقتك به؟ لماذا؟ ما الدافع؟

صاح الشاب في وجه الشرطي:

-ذبابة.... أقسم ذبابة.... انهالت يد الشرطي تصفع وجه الشاب، ولسانه يتعثر بألفاظ الشتم والسباب.:

-حقير.... تافه..... لماذا أهنت رجلاً محترماً. سأحطم رأسك أو تقول الحقيقة.

دخل شرطي ثان، همس في أذن رئيس المخفر:

-حضر شاهد لديه ما يقوله في القضيّة!!...

-إليّ به.

-3-

تقدم رجل أبيض الشعر، غائر الوجنتين، مجعد الجبين، تتناثر الكلمات من بين شفتيه المرتجفتين:

-سيدي إنه مريض... ليس سوياً.... خرج من البيت في غفلة مني.

-مريض؟

-أجل يا سيدي.... يرى أشياء.... أشخاصاً..... أحداثاً.... لا يراها الأسوياء من الناس.

-أتخرّف أيها العجوز؟ هذا الشاب ارتكب حماقة سيدفع ثمنها غالياً.

-أرجوك يا سيدي.... أنا أبوه... أقول الحقيقة.

-أية حقيقة؟

-ولدي لا يعي ما يقول أو يفعل.

-مجنون؟

-ليس تماماً.... إنه يرى ما لا نراه نحن، يسمع مالا نسمع، يحس بما لا نحس به، وقد يتصرف بطريقة شاذة كما فعل اليوم. حجرت عليه، لكنه نجح بالخروج خلسة إلى الشارع، ففعل ما فعل.

جأر الشاب:

-لا تصدقه.... لا تصدقه.

تابع الشاب بصوت متهدج:

-إن الحيوانات والوحوش تتقمص هيئة أبناء آدم... أسير في الشارع فأرى تلك المخلوقات الوضيعة تخالط بني البشر..... تشاركهم طقوس حياتهم.... تتولى أدواراً هامة في المجتمع.... شكوت إلى أبي... إلى إخوتي ورفاقي... قلت لهم جميعاً. أنا أرى الحقيقة، لا بعينيّ الاعتياديتين... وإنما بعين ثالثة تفضح الأسرار... تلغي مفعول طاقية الإخفاء... تسقط الأقنعة عن الوجوه.... فأرى اللص لصاً.... وأرى المجرم مجرماً.

-4-

تناول رئيس مخفر الشرطة جهاز الهاتف، أدار القرص.

-مستشفى الأمراض العقلية؟

-مرحبا.... احضروا...... لدينا.......... ❑❑❑

ارتباك

قصة : د. جرجس حوراني

أعتقد أن الساعة لم تتجاوز الخامسة صباحاً، عندما بدأ الاضراب في غرفة النوم تجمعت الفوضى والحركات الغريبة بعد أن كانت متناثرة في الهواء، وانفجرت في رأسي فأيقظتني بالرغم مني- الجفنان العلويان يرتفعان بصعوبة..

فألمح زوجتي وهي منحنية داخل الخزانة تخرج الثياب خائفة حائرة- للحظات أشعر برغبة عارمة كي التحم معها.. لكنّ وهناً غريباً يمتلكني.. بينما كان سؤال يهاجمني من خلال النعس: ماذا تفعل هذه المرأة! ماذا اعتراها؟ بعد أن انتهت من عملية إعادة ما أخرجته إلى الخزانة، عادت إلى السرير، تمددت بالقرب مني.. وضاعت في التفكير.. نظرتُ إليها، حاولت أن أسألها، لكن النعس أطبق فمي.. واستسلمت للنوم من جديد..

لا أدري ماذا حدث بعد ذلك.. لكنني شعرت أن رحلة النوم الجديدة كانت طويلة وممتعة إلى أن سقطت يد زوجتي على جسدي فأجفلتني.. شدتني.. مشيت معها وقد شعرت أنني من فصيلة الشريطيات... قادتني إلى الخزانة وقالت وقد قربَتْ أذنها من باب الخزانة: اسمع..

لكنني دون أن أقرب أذني سمعت

-ماهذا. سألتها؟

-إنه السوس.. بدأ يفتك بالخزانة.

التقت عيني بعينيها، رأيت في سهولها الخضراء، آخر ممالك العموريين وهي تتهاوى.

2

قبل أن انتهي من طعام الفطور، أسرعت أبحث عن نجار.. أشرح له القضية التي سرقت من عيني زوجتي الجميلتين النوم..

وجدته أخيراً وسحبته بيدي مندهشاً..

في الطريق كنت أحكي له قصة "السوس" الذي بدأ يلتهم الخزانة الوحيدة، والأرق الذي سببه لزوجتي، والأمل المعقود عليه لحل هذه القضية..

كان يسمع ويضحك مردداً: إنه لأمر سهل.. يصادفنا كثيراً هذه الأيام

-لماذا؟! سألته حزيناً.

-يعتقد أن الخشب ما عاد أصيلاً

في البيت رحتُ وزوجتي التي لم تذهب إلى عملها مثلي، نراقبه..

1-ثقب باب الخزانة..

2-ملأ "سرنيغاً" بمادة قال إنها "تينر"

3–دحش المادة في ثقب الخزانة

4–وضع في جيبه قطعة ورقية من فئة الخمس مائة ليرة سورية.

5–شرب كأساً من الشاي.

6–قال: انسوا الأمر.. لقد انتهى

وغادرنا.

3

مساءً كانت زوجتي تداعبني بفرح، وتقبلني.. وكانت جميلة، وشهية

–أشعر أن الكون فسيح.. وأنه لا يسعني.

–ماذا فعل هذا الرجل كي يتقاضى ثمن راتبي

ضحكت.. وقبلتني: كنتُ مستعدة أن أدفع له أربعة أضعاف ما طلب المهم عندي أن أرتاح من هذا الصداع.. كأنه يحفر في رأسي.

زوجتي التي تشبه دهشة الأطفال.. أراها الآن كتلة ملتهبة.. تلتهمني.. تأكلني أهجم عليها.. أعصرها.. أقبلها بنهم شديد– آخذها إلى صدري وأبدأ عملية الأكل هذه الوجبة اللذيذة المستسلمة لأصابعي، وشفتيّ، نطير معاً إلى منطقة اللاحدود نحلم ونرقص... ونضع أغنية عذبة للحب.. تهدأ النار قليلاً..

أتمدد على السرير.. تتمدد بقربي.. تقبلني من جديد.. تهمس لي:

–أحبك، أيها الرجل الثلجي.

أشعر بالغيظ: أبعد كل هذا وتقولين: رجل ثلجي.

تضحك: أنت مثل البركان في هذه اللحظات، أما خارجها فأبرد من الثلج

–تصوري لو كنتُ مثلك ملتهباً دائماً.. ماذا سيحدث يا ترى؟

نظرت إليّ. أرادت أن تقول شيئاً.. لكن ذلك الصوت الخبيث القادم من هناك تفجر في رأسها من جديد.. جاءت صرختها فزلزلتني وشعرت أن قلبي قد هبط في بئر عميقة، عندما كانت تهجم على باب الخزانة وتضربه بعنف..

–ماذا هذا.. ماذا فعل ذلك الأبله؟

–"انسوا الموضوع.. لقد انتهى" كررت كلامه، وأنا أضحك

نظرت إليّ بغضب.. وهجمت وراحت تضربني

4

صباحاً، استيقظنا متأخرين

لم نتناول طعام الفطور.. لم نشرب فنجان القهوة.. لم نسمع فيروز.

وعند باب المنزل لم أذق طعم الكرز من شفتيها.. فقط رمتني بنظرة عابسة.. ومضت.

انطلقت بعدها بنصف ساعة حيث وقعت مهمة ترتيب السرير.. وإغلاق النوافذ عليّ هذه المرة..

في الطريق غلبني الشرود.. الموضوع ليس سهلاً على كل حال.. الصوت مزعج، والعمل الذي يقوم به "السوس" مزعج أيضاً.

أسأل نفسي كيف وصل إلى هنا.. كيف ولد فجأة.. أخشى أن يطول عمله ويزداد التوتر في البيت.

هكذا يأتي الغضب.

5

في مكان عملي طرحت الموضوع على الأصدقاء، فضحكوا.

بعضهم قال: إن "السوس" يبدأ عمله ويستمر حتى النهاية ولا فائدة من أية محاولة، حتى ترتاح عليك أن تنسى الموضوع أو تغير الخزانة.

ضحكت من هؤلاء الذين يتحدثون وقد وضعوا رؤوسهم في ماء بارد.

وبعضهم الآخر قال: استشر نجاراً، هو الأعرف.. لا بدّ أن هناك حلاً.

ضحكت ثانية.. لقد قال لي: انسَ الموضوع.. وأخذ ثُمْنَ راتبي

–أعد الاستشارة – هو مسؤول عن ذلك

وقبل نهاية الدوام قال صبحي الموظف القديم هنا وكأنه تذكر أن عليه أن يتكلم:

–أشعر بالدهشة، كيف لم تسمع صوت السوس هنا، في هذه المكاتب.. لقد بدأ فعلته منذ عدة أشهر.

–كيف يأتي السوس؟ سألته حزيناً

–أوجعت قلوبنا بغصة "السوس" انس "السوس" في خزانتك وتعال إلينا بلا سوس

6

سبقت زوجتي إلى البيت.. أردت أن أنهي هذا الموضوع وأصنع لها كأساً من الفرح. النجار أصابته خيبة الأمل عندما قلت له: إن الأمر لم يتم كما قال.

–مستحيل.. أجاب بثقة.. هذه المشكلة تعترضنا كثيراً.. أنت أول من يقول لي ذلك أخذته من يده بقليل من العنف

–لا بأس، سأعلمه درساً لن ينساه طوال عمره

عندما رأى باب الخزانة، أصابه الفزع.. وقال لي، انظر.. هذا الثقب، صنعه "السوس" بنفسه.. الأمر خطير على ما يبدو.

–ألم أقل لك.

–لا بأس.. لا تفكر بالموضوع، كل شيء له حل

1–ملأ السرينغ بمادة كيماوية لم يقل لي اسمها

2–وضع رأسه في الثقب الجديد

3–دفش المادة الكيماوية

وقبل أن يغادر البيت قال لي: مائة ليرة سورية فقط

كدت أن أضربه، لولا أن صوته الهادئ جاء ثانية،

–سعر المادة التي حقنتها.. لا أريد تعبي

ناولته النقود.. وأغلقت وراءه الباب بعنف..

بعد ذلك جلست أراقب باب الخزانة... والغضب يتسرب من رؤوس أصابعي.. لم أسمع صوتاً جاءت موجة من الفرح أنستني المائة ليرة..

عندما أتت زوجتي قبلتها بفرح، وأخذتها من يدها إلى الخزانة.

–اسمعي.. لقد انتهى الأمر

–لعله نائم.. لقد سهر طوال الليل.

–لا.. لقد أباده النجار وقال لي: هذه المرة لن تخيب

–أتى ثانية.. سألتني

–وأخذ مائة ليرة سورية.. ثمن المادة التي حقنها ، وسامحني بأجرة يده.

وضحكنا..

لكن قبل أن نغادر الغرفة متوجهين إلى المطبخ لإعداد طعام الغداء.. جاء الصوت اللعين من هناك ليقتل موجة الفرح التي كانت تداعبنا.. بكت زوجتي فجأة..

لم أجد نفسي إلاّ وباب الخزانة بين يديّ– حطمته بعنف وسط دهشة زوجتي الطفولية

–ماذا فعلت..

–أليس من الأفضل أن نكون قد فعلنا ذلك منذ البداية.. سنصنع باباً جديداً وننتهي من هذا القرف.

حضنتني زوجتي وقبلتني فرحة

–أحياناً لديك أفكار جريئة أيها الرجل الثلجي

وأخذتني إلى المطبخ

7

أعددنا الطعام بشهية.. وتناولناه بشهية.. ثم شربنا العصير.. وكنا فرحين على نحو غريب قلتُ لها: دائماً يجب أن يكون هناك شيء يؤرق الحياة، لكن سرعان ما ننتهي منه.

هذا يعني، علينا ألا نفقد الأشياء الجميلة

قالت لي: ما رأيك أن تتابع أعمالك الجريئة

–الآن..! سألت ضاحكاً

–وهل هنالك ما يمنع.. مادام الفرح مستمراً

حملتها.. كنت أشعر أنني أمتلك قوة إضافية.. كانت لا تعرف كيف تعبر عن فرحها.. استلقينا على السرير.. نامت على ذراعي وراحت تداعب صدري.

–على الإنسان أن يمتلك سرعة الحل.. لقد كاد رأسي ينفجر

–أحبك.. ومن أجل أن أحافظ على ضحكة عينيك أستطيع أن أجد حلاً في أية لحظة

–لا تتأخر إذن.. تعال أيها البركان

عندما أتيت إليها.. جاء الصوت اللعين من هناك.. جمدت في مكاني.. وجمدت هي أيضاً رأيت دموعها.. سمعت دقات قلبها المتسارعة.. رجعت إلى مكاني.. وتسمرت على السرير –الأمر ليس محصوراً بباب الخزانة الأوسط إذن.. الأمر منتشر.

ضحكت: ما رأيك لو أن هذا السوس اللعين وجد أثناء حفرة بئر نفط.. ستصبحين من أصحاب الثروة.. يا شجرة الدرّ.

لم تتمالك نفسها.. هجمت تضربني.. وهي تصيح وتبكي.. بينما كنت أفكر كيف سأحطم هذه الخزانة عندما تنتهي زوجتي من عملية الضرب المؤلمة هذه.



هواجس

قصة: أكرم إبراهيم

دائماً أثناء السفر، كنت نهباً لأفكار وتصورات وذكريات شتى. هذه هي عادتي وأنا أرقب شريط الطبيعة عبر النافذة. تعمل حواسي وذهني بنشاط حتى لأغدو فيلسوفاً، أتوحد مع الطبيعة حتى لتبدو شفرة لداخلي تعريني أمام نفسي، الأمر الذي يشكل لي إغراء بمعاودة السفر.

لكنني الآن في طريقي لإنجاز معاملة. وهذا يعني أني في حالة ترقب، وأن ذهني وحواسي يعملون بطاقتهم القصوى "يا لتلقائية الماء في اتباعه المسيل!.. هذا الطائر أيغني أم يبكي؟ هذا التكور عند ملتقى ضلعي الجبل، كم يشبه امرأة في حالة مخاض! هذه الغيمة، كم تشبه حصاناً جامحاً! هذه الشجرة الوحيدة في صدر الجبل، من علمها التحدي؟! تلك الغابة تصلح رحماً.. هؤلاء النور، أي متاعب لديهم؟ هم غير ملزمين بأمر ما.. حتى بلقمتهم.. النوري قال لجدي: أبو حصين لا يربي قرقاً.. رفض أن يحصد حاجته.. لم يقبل إلا قمحاً محصوداً.. هو لا قيمة له بنظرنا لكن نحن لا قيمة لنا أيضاً.. نحن مثله نتقبل الإهانة لكننا نتسامح مع أنفسنا.. ننظر باحترام لمن يهيننا.. هو لم يعد أحد يهينه وكثيراً ما نطلب وده.. خاصة في أفراحنا.. كنا نستخف به لأنه يأكل تعبنا برضانا... ماذا في هذا؟! نحن نحترم من يأكله بالقوة! هل يدرك هذا؟ لماذا لا قيمة لاستخفافنا عنده؟ هو لا يحس به.. يبادلنا استخفافاً باستخفاف.. يستخف بنا رغم ضعته.. نحن على الأغلب صغار وتافهون بنظره.. أكيد هذا ما يشعر به.. كاليهودي يتقبل المذلة وينظر إلى الناس باحتقار.. قوله لجدي يعني بلغة أخرى: أنا آكل تعبكم ولا حاجة بي لأن أتعب؟.. جدي لم يشعر بالإهانة.. لم يغير نظرته.. بقي يستخف به.. قال: إن حصدت أخذت وإلا عمرك ما تأخذ.. اكتفى بهذا... اكتفى بهذا.. لو أحس لضربه.. تعايش وتأقلم مع الوقاحة.. منذ العثمانيين وأبو حصين يسلمه لأبي حصين آخر.. ليتحمل عجزه تعلم أن ينظر إليه باحترام.. العجز.. بالعجز يتعلم القط حب خناقه.. ولم جدي؟! أنا نفسي شعرت بالنشوة لأنه خصني بابتسامة وتحية من دون الحضور.. لماذا حدث هذا معي؟! لست هكذا مع الموظفين! كثيراً ما أردهم إلى حقيقتهم التي يتناسونها عندما يصرحون بسلوكهم القذر.. أفترض أنني أنا الذي تعرضت للأذى.. كتلة موظفين تجاه كتلة مظلومين.. لا يهمني من نصيب من أكون.. جميعهم يظلم جميعنا.. هم يحيون الموظف كصيني مهذب.. أنا لا أفعل هذا.. لا أنتشي لتحيته أيضاً.. لماذا إذاً كانت لتحية النوري هذا الوقع في نفسي؟! لماذا لا أحقد على النور؟! أليسوا عنصريين؟! تلك العبارة ألا تلخص فلسفتهم في الحياة؟ بم تختلف عن "أعطاهم ثروة الأمم وتعب الشعوب ورثوه"؟..؟..؟..؟

ما إن وصلت لاح لي أستاذي من بعيد "يا لفأل الخير" قلت لنفسي. اقتربت منه فبان لي وجهه أسود، أزرق، أحمر، منفوخاً كالمخنوق. وما إن باح لي أول البوح حتى انبعثت في داخلي رغبة بالمزاح والضحك، حدث ما يحدث أحياناً في المآتم، تأتيك على غير توقع وانتظار رغبة بالضحك تشتد كلما حاولت كبتها. حالة لا أجد لها تفسيراً، ربما في اللاوعي كنت أبحث عن التخفف من أثر الهواجس والتداعيات أثناء الرحلة في طفولتنا، كان يخطئ عمداً، ويتظاهر بالعجز عن فهم أمر ما، فنسارع نحن جيرانه الصغار، إلى تصحيح أخطائه وشرح ما عجز عنه وقد ملأنا الحماس والزهو. الآن بعد أن خاض قليلاً من سرد معاناته، قلت: لو أنهم يخففون من تعقيد المعاملات حرصاً على

راحة المواطن! فما كان منه إلا أن انفجر كإصبع ديناميت، وكاد يودي بنا لولا ستر الله. لكنه ما إن لحظ ابتسامتي، وروح المرح التي تلبسني، حتى نظر إلي نظرة طويلة يزورني ليحدس ما يجول في خاطري. عندها فقدت كل سيطرة على نفسي، وانفجرت بالضحك بكل كياني، فما لبث أن ضحك هو الآخر وتخفف من احتقانه. لكنه لم يمررها لي، بل لكمني لكلمة شلت ساعدي وقال: أتضحك علي يا.. قلت: ولو.. حاشاك.. نحن تلاميذك.

لكن الضحك لا يدوم بل هو عزيز ونادر. أثناء عودتي كنت أفكر بهذا الهلام القاتل الذي لا يمسك من رأس أو طرف، بالماء أو الريح تجرفني رغم كل ليونتها، بالساعات الثلاث التي نسلوها ولم أدر كيف رغم كل تيقظي وتوقعي للأمر، بالساعات التي نسلوها فيما مضى، والتي سينسلونها في الزمن الآتي، بأستاذي الذي ذهب خائباً مكسور الخاطر، والذي ما عرفته إلا مرحاً، مندفعاً بحماس لبذر بذور المعرفة وحب الخير والحياة فينا، بذلك الطفل الفلسطيني الذي سألوه: لماذا تكره الاحتلال فأجاب: لأن الجنود يمنعونني من اللعب في الساحة بحنظلة –قرأ اليوم أن باراك يصر على إطلاق سراح مئتين وخمسين أسيراً، واستكمال العدد المتفق عليه (سبعمئة وخمسون) من مهربي المخدرات واللصوص– أراه الآن عبر النافذة راكضاً فارداً يديه، يصرخ: يا لاعتيادكم! في مفاوضات رسمية؟! ولا تأبهون؟! لا نأمة؟! بعبد الله يرفع يديه إلى السماء، ينزل على ركبتيه، يغرز أصابعه في شعره ويصرخ: يا الله لماذا؟! لماذا؟!

عند هذا الحد التفت إلى داخل الحافلة، وضعت يديّ على عينيّ وأطبقتهما بشدة. لكن الصور والتداعيات ناكدتني فوصلت منهكاً تماماً.

طيلة ذلك النهار بقيت كالمحموم، وفي الليل جافاني النوم حتى أدركت أنني لن أغفو ما لم أتحرر مما أنا فيه.

كنت بدأت أعتمد الكتابة مهدئاً. أمام الورقة كل الخيوط كانت تقودني مسلوب الإرادة إلى خبر اليوم، لقد سبق لنتنياهو أن أفرج عن مئة وخمسين جنائياً وسوّق الإفراج على أنه ثمرة لاتفاق "الواي" وكان طبيعياً أن لا يتوفر لدى "سلطة" طهرت نفسها من ذوي الأيدي النظيفة ما تقوله، وأن لا يكملوا أحكامهم في سجونها، لكن غير الطبيعي أن يمر الخبر على الآخرين حتى دون همس.

والآن يريد باراك أن يعيد الكرة. والغرابة في هذه الـ "يصرّ" فكيف يصر على أن يطرح في مفاوضات رسمية، بين فريقين متفاوضين على قضايا يفترض أنها سياسية، ما يطرح عادة بين مافيات؟ حقاً من مصلحتهما أن ينجزا هذا الإفراج، لكن لماذا يطرح هذا على الملأ؟ هل أراد باراك أن يسوّق مفهوماً عنصرياً؟ أم أن عنصريته بلغت حقاً هذا الحدّ الخرافي؟ أم أنه يدرك مكنونات المفاوض الآخر وأراد أن يسهل عليه الأمر؟ أم أنه أراد أن يقول: هذه قيادتكم فيكشف عري معارضاتنا؟ وأية مصلحة له في هذا؟ هل أراد أن يهاجمنا في صميم روحنا؟

لكن ماذا يمكنني أن أكتب، ولمن، ما دام الخبر مر في سياق مقالة دون توقف، ودون أن تفرد له هذه المجلة أو غيرها ولو زاوية صغيرة؟

عكفت عما بدأت به وعُدت إلى النوم لكن هيهات. استحضرت كل ما سمعته عن علاج الأرق، صرفت تفكيري إلى العدّ وترداد صلوات معينة، أدّيت حركة رتيبة بإبهامي وسبابتي، غسلت وجهي وقمت ببعض الحركات الرياضية، إلا أن الأرق أبى أن يسالمني، وبقي يناكدني حتى أحسست بالحصى تفجر عينيّ فأدركت أن لا مناص من القيام.

شغلت التلفاز وتابعت فلماً عن غراميات جون كندي مع مارلين مونرو، وعندما وضعت رأسي على الوسادة بدأت تداعيات الفلم "رئيس أقوى دولة في العالم يجد متسعاً لإشباع رغباته وأنا يجافيني النوم؟!" وتذكرت تلك الوصفات من جديد وبدأت أعدّ واحد .. اثنان.. ثلاثة.. عشرة" ما الغرابة في أن يكون رئيس أكبر دولة خالي البال؟! أقوى دولة فقط بإمكانها أن يكون رئيسها إنساناً عادياً وأن يكون جنودها وجنرالاتها مخنثين واحد.. اثنان" أمريكا باستطاعتها أن ترسل ملكة التعري مبعوثاً عنها وهي مطمئنة" واحد.. اثنان.. ثلاثة.. خمسة" هل الدول كالأفراد؟ قلّما يكون الإنسان قوياً وذكياً في نفس الوقت" واحد .. اثنان.. ثلاثة.. ثمانية" نحن لسنا أقوياء وحكماؤنا ليسوا أذكياء" واحد.. اثنان.. ثلاثة ..

تسعة" هل قالت أولبرايت: البناء ليس كالقتل عن غباء؟" واحد.. اثنان.. عشرة" ياسر عرفات ليس رئيساً لدولة عظمى ومع هذا نعت المقاومة بالإرهاب "واحد.. اثنان.. سبعة" وليونيل جوسبان أيضاً" واحد.. اثنان.. ثلاثة.." عجباً! لماذا أقاموا الدنيا ولم يقعدوها؟! "واحد.. اثنان.. يا أم زيد الخير! يا أم زيد الخير! وضحك ابني في منامه وقال ما لم يُفهم- زيد! أنت صاح؟ واحد.. اثنان.. أحد عشر.. يا أم زيد الخير يا أم زيد! واحد.. وعكفت عن العد وبدأت أفرك شحمة أذني بلطف..

قمت من الفراش وجلست في غرفة الجلوس حائراً فيما يجب فعله. وبعد وقت دخلت المطبخ دون غاية واضحة فوقعت عيني على عبوة البويا واستقرت عليها، كأنما كنت أبحث عنها منذ زمن لسبب أجهله الآن وكما الولادة انبثقت الفكرة رويداً رويداً إلى أن اكتملت: سأكتب الخبر أعلاه على الحائط بخط عريض وواضح أحاصر به زواري فلا أسمح لهم بنسيانه- كما سيحدث معكم إزاءه وإزاء هذه الحكاية- وليقولوا إني مقيت أو ما طاب لهم.

أخذتها وخططت على الحائط تصريحي نتنياهو وباراك عن الإفراج، وبدأت بتصريح أولبرايت عن الاستيطان والمقاومة. وقبل أن أنتهي سمعت صوت استيقاظ زوجتي وحركتها. وكما يرتعش زنديق خوفاً من الحساب عندما يرى الموت رفعت دعائي إلى الله: الطف يا رب، اللهم اجعل هذا البيت آمناً. وبقيت مترقباً مولياً ظهري لها فسمعت شهقتها ثم وقع خطواتها وارتمائها على الأريكة.

بقيت جامداً بلا حراك وبقيت صامتة. وأحسست بثقل الوقت ولم أجرؤ على الالتفات حتى سمعتها تقول: أكمل، لماذا توقفت؟! التفتّ فبادرتني بابتسامة مشجعة إنما شاحبة وقلقة. قلت منكسراً: أردت أن أبوح، أن أفقأ دمّلتي ولا أحد.

-لماذا لم توقظني؟!

-ناديتك ولم تردّي، لم أشأ أن أشغلك معي وبي

-سامحك الله، تعال.

جئت إليها مثقلاً بذنبي وجلست على طرف منزوياً فجذبتني إليها، ووضعت رأسي في حجرها وبدأت تمسد شعري. ورويداً رويداً بدأ الخدر يسري في أعصابي. وقبل أن أغفو كان مجد وآسيا وزيد الخير قد استيقظوا تباعاً فاستحثتهم على القيام واعدة إياهم بأشياء شتى، ثم طلبت منهم أن يحضروا تلوينهم ويرسموا على الجدران. وكما أرادت، انتعشت روحي بانسياقها هذا مع العبث الذي بدأتُه قبل قليل.

رسموا بنادق وورودا ودبابات وطائرات وحقولاً وحرائق وجرحى وبالونات وطائرات ورقية. كل هذا وهي تمسد شعري فرحين وحزنين في آن واحد حتى انصرفوا تباعاً عن الرسم إلى ألعاب أخرى، ثم جمعتهم حولنا لتقص عليهم حكاية: كان يا ما كان، كان في قديم الزمان، كان بذرة تين في التراب على وجه الأرض. وكانت البذرة سعيدة بانتظار أن تصير شجرة صغيرة، تمد جذورها في الأرض وتكبر أغصانها في السماء، تمدّ جذورها وتكبر أغصانها، وهكذا.. حتى تصير شجرة كبيرة تستظل بها العصافير وتبني عليها أعشاشها. ويوماً ما هبّت عاصفة هوجاء وحملت البذرة بعيداً بعيداً ورمتها في شقّ صغير في واجهة حافة صخرية.

وجدت البذرة نفسها بعيدة عن أمها الأرض مع قليل من الغبار فحزنت لفقدها وغر.. بتها و.. فك.. كر..ت بحيـ.. ل.. ة تعود .. بها إ.. لى التر.. بـ..بة الـ.. رطـ..بـ..ة أمْ..

عندما استيقظت كان دفتري بيدها تملي على الأطفال ليكتبوا على الحائط ما تفوّه به اللصوص القتلة عن الإرهاب، فلم أجد ما أعبّر به سوى دعوة أطفالي إلى حفل زواجنا أنا وأمهم.

قالت: لآخر مرة أقبل بك زوجاً لي. ولي شرطي أيضاً

قلت : ما هو؟

قالت: أن تدهن البيت من جديد. ودخلنا جميعاً في هرج ومرج.

❑❑❑

نهاية الحاج سلوم

قصة: عمر الحمود

اهتزّ الحاج سلوم، وكاد أن يفقد أعصابه!

فجماعات من الأهالي تدخل المقبرة لتنفذ قرار الترحيل على مرأى منه ومسمع، سمّى هذا منكراً، ودعا روّاد مضافته لمنعه بالحسنى، لم ترتدع الجماعات، وقد كانت تعد الحاج مرجعاً في المظالم والخصومات، وترضخ لأوامره كالأقدار فسكنه الغضب، وصرخ محذراً من خطورة هذا، فللأموات حرمة وللمقامات قدسية وللحافرين سوء الختام.

لم يجد آذاناً صاغية، فورشات الحفر تتزاحم وتكشط القبور، والأوقاف أمنّت مكاناً جديداً للمقبرة. وما غاظه أكثر كلمة من أصغر نسائه الأربع، وأحبها إلى قلبه، فحين جاء دورها في فراشه لمست منه ليناً ورحمة، وتكلّمت بصوتٍ وجلٍ رافقه دمع سخي وقلب يخفق بشدة: يا حاج اسمح لي بنقل عظام أمي..

ذُهل الحاج، اجتاحته ثورة، فما كان ينهى عنه دلف إلى عقر داره، وتصوّر موقف الناس منه، كيف يأمرهم بالبر، وينسى نفسه؟

ولو لم تلتزم الصمت حين رأت تغيرات وجهه لتفوه بأبغض الحلال إلى الله، أو صفعها صفعة تملأ فمها دماً.

–يا للمصيبة، زالت هيبة القبور، نبشها الناس، فمن باب أولى أن تنبشها الحكومة دون تردد.

قال الحاج لنفسه:

وبرزت محاسن وجود المقبرة على طرف المدينة والمشاهد المثيرة للجنازات، فالمدينة تزور المقامات وضرائح الأجداد، وتنال البركات والحسنات، وتشيّع الراحل إلى مثواه الأخير، وتتحدث عن فناء الدنيا وبقاء الآخرة وكفى بهذا واعظاً.

وبدر سؤال منسي: يرقد في المقبرة صحابة وأولياء وتابعون وشهداء فهل نُعذر إن سكتنا؟

سنأثم وتلعننا الأجيال، وينزل الله علينا رجزاً من السماء.

وطمى شعوره بالإثم حتى ظن أنّ هذا الأمر لم يمر فيما مضى مثله و شبهه، فالتقى برجال الدين وأهل الرأي والرشاد ليضع يده بأيديهم، ويرفع شكوى إلى صنّاع القرار، فلم يجد لديهم اندفاعاً كاندفاعه، وقالوا: جمرتنا لن تحرق قرار السلطة.

وترامى بينه وبينهم الخلاف، وتركهم مأزوماً، وقرر أن يبلغ الحكومة باحتجاجه وليحدث الطوفان بعد هذا.

***

دخل الحاج إلى (السرايا) لاهثاً، أرهقته السمنة ولهيب الشمس في الخارج، لم ينتظر كعادة الزوار، بل تقدم إلى مدير مكتب السيد بنزقٍ وعصبية على غير عادته، والمدير يعلم أنه يحل ويربط في المدينة ولهذا رفع سماعة الهاتف، ولم تطل مدة الرد: تفضل يا حاج سيدي بانتظارك.

وجد الحاج أمامه رئيس البلدية، وأحد شيوخ الدين، رحّب به السيد، وسأله عن الأحوال فأجاب بانفعال: ترحيل

المقبرة يمسّ المقدسات، ويفضح العورات.

استغرب السيد، وضع نظارته جانباً، وأشار إلى الشيخ: نحن نحترم العقائد الدينية، سنصون المقامات في مكانها، ونلبسها حلة بهية ورجال الدين أجازوا الترحيل لصالح مشروع يخدم المدينة.

انتفض الحاج قائلاً: لو كان هذا الرجل منّا لرفض الترحيل، إنه في ضلالٍ مبين، يُؤثر الحياة الدنيا والآخرة هي المأوى.

احتجّ الشيخ بصلابة، شتمه الحاج، ولولا تدخل الحرس لتعاركا، وتراجع السيد عن توقيف الحاج كي لا يثير مشاعر شريحة عريضة من الناس تجعل الحاج بطلاً، وتؤخر الترحيل.

وحاول ترطيب القلوب، وتضييق الفجوة بين العقول، فأبى الحاج، واستكبر، وخرج وهو يرعد: ستكون جثتي تحت الجرافات إن دنّست المقبرة..

أما رئيس البلدية، فقد خلع حياده، وهزّ رأسه الثعلبي وقال: يا سيدي سيكون للحاج شأن يغنيه، فأرضه المهجورة تجاور المقبرة.. سيكون الحاج خاتم سليمان بإصبعك تأمره فيلبي.

وتبع الحاج، سايره، وخفف من غضبه، وحين عاد إلى رزانته وهدوئه بسط له وثائق وخرائط قائلاً: معارضتك برق بلا مطر، استبطن الأمر، واحمد الله، فالمشروع يعيد الروح إلى أرضك المجاورة للمقبرة ففيه كل مقومات النجاح، وستعادل ذرة التراب من أرضك وزنها ذهباً.

وأكد له أنها رزقة شريفة نظيفة، وأن البناء العمودي لا تسمح به رخاوة الأرض، فلا بد من البناء الأفقي وامتداده إلى الأطراف.

فسكت الحاج، لقد كان في غفلة عن هذا.

والكلمات التي سمعها بعثرت أفكاره، راكمت فوقه أثقالاً من الحيرة والتردد والتمزق فكابد صراعاً بين ماضٍ محبوب وواقع مفروض، استمر الصراع حتى ساد الأخير متلفاً خلايا في الذاكرة متسلحاً بتصورات زينت حالة أرضه المنتظرة وكوّمت الملايين في خزنته، وأينع هذا ضعضعة في قناعاته، فأعاد النظر في قضايا كثيرة، وتمتم: "عسى أن تكرهوا شيئاً وهو خيرٌ لكم.

وما إن تركه رئيس البلدية حتى انطلق إلى المقبرة، وجد حفراً وفخاراً وانهيارات وأكداس عظام لا شكل لها وأجداثاً تطرح أثقالها البالية ورائحة رطوبة وعفن تفوح من أوصالها.

توقف بعضهم احتراماً أو خجلاً، وآخرون تجاهلوه، قرأ الفاتحة على روح والده، وزار المقامات، فنهض السدنة والدراويش تقديراً له.

ولم يلاحظ شجر التوت الذابل في فناء المقامات والحمام المهاجر والماء الملوث في الأحواض فحواسه مشغولة بأرضه، تقدم صوبها، سبرها ببصره شبراً شبراً، طاف عليها، ومسح أبعادها، وكبرت صور المنافع المرجوة منها، شقق ومتاجر وفنادق خمس نجوم تدر دخلاً ينافس به أغنياء المدينة، فسُرّ، لكن الأرض من متروكات والده، سيشاركه الورثة فيها ويكونون له أنداداً، فذوى سروره، ونفض عنه الطمأنينة، وقبل أن يكتشف الحفارون ما في سريرته غادر المقبرة ساهماً يفكر في ترميم علاقاته مع الحكومة، وفي تسوية مع الورثة تضمن خروجهم من التركة ببدلات نقدية قبل أن يعلموا بعلو نجم الأرض، فتغلي مراجل الطمع في صدورهم ويرفضون التسوية.

***

شُلّ المهندس نهاد!

بتشفٍ علّقت زوجته: هذا عقابه، فقد انهمك في اللذات، واتبع الشهوات

وقال رئيس البلدية: خسرنا عقلاً راجحاً وتخطيطاً ناجحاً.

وأجمع الأطباء الذين التفوا حوله على وجود جلطة في دماغه.

ولم يعلّق الحاج على ما حدث، وحين سُئل أجاب باقتضاب:

-هذا قدره، فالإشراف على الترحيل أتعبه.

وقال أحد السكارى، وقد أفرغ كؤوس الراح في أمعائه: دعا عليه الزناة ولصوص الليل، فالمقبرة تستر الكثيرين منهم وكبّر السدنة، وبشروا بغضب الأولياء، وهذا فتيل من سعير.

وأضاف غازي الدرويش: في غفوتي رأيت الأموات حفاة عراة، فظننته يوم الحشر لولا حوار دار بين شاب نسي الدنيا وما فيها ومجنون ردّ إليه عقله، وما زالت آثار الحياة عالقة بأهدابه.

قال الشاب: سينتقم الله من الأحياء، وسيرون منه عجبا.

قال المجنون: سيعاقب نهاد، ففي حياتي رأيته يفتح قراطيس أمام رئيس البلدية ويعدد مكاسب المشروع إذْ يحوّل أراضيهم المشتركة قرب المقبرة إلى حارات للأكابر.

فقاطعته الأصوات: أيبنون حارات لكانزي الأموال؟! فمن يجيرهم من عذاب يوم يجعل الولدان شيبا؟

سيمهلهم الله حتى حين، لن يرسل عليهم طيراً أبابيل، سيرميهم بألوانٍ من بلاء، سيمنع عنهم الغيث ويقطع الثمرات، وينشر الغلاء، ويُعقم الحرائر والبهائم ويرفع الرحمة إلى السماء.

وارتفعت معنويات البعض، فقالوا: لن يزلنا الضلال عن الهدى، ونكون مع الحافرين، فللمقبرة رجالات تحميها وقال آخرون: الترحيل عمار للبلاد ونفع للعباد.

لكن الذي أقلق الحاج أنّ أبناء جميل التاجر وجدوا ثعباناً ضخماً فوق جثة والدهم، ففروا هاربين، وبمؤازرة الشيخ المرندي أبعدوه، فتبعهم يريد القبر الجديد، فخاطبه المرندي بآيات من القرآن، فغاب في الوهاد.

فردد الناس أفعال جميل مع زُبنه من الفلاحين والبدو، فقد تلاعب بالأسعار وأقسم أغلظ الأيمان، وطفف بالكيل والميزان.

وارتعش الحاج، فقد كان شريكاً لجميل في فترة من الفترات وما الله بغافلٍ عن هذا.

وهنا صاحت أرملة جميل وكأنها اكتشفت مصاباً جسيماً: أوصيتكم أن تزوروا القبر باستمرار، فلم تفعلوا..

وهذت بكلام مبهم، وناحت، أسكتها الحاج ببضع كلمات، فزوجها تاب قبل لقاء ربه، وأعرض عن مظاهر الدنيا، وداوم على التهجد والأوراد وصار طاهراً تقياً، فسرّت روحه إلى البارئ الأعلى، أما الجثة فمصيرها إلى الفناء سواء بدودٍ أم بثعبان.

***

الحاج سلوم حفر قبر والده، فسيئت وجوه الذين عارضوا الحفر، وقيل لهم: على هذا كنتم تعتمدون!

صمتوا، ونهوا أنفسهم عن الهوى والظنون، فالحاج أدرى بالمستجدات وتدبير الأمور.

أشرف الحاج على الحفر بنفسه، وعاين الجثة بعينه بعد شائعات تناثرت حول سرقة الجثث، فتابوت والده من النحاس الثمين، وربما سطا اللصوص عليه، وكسروه وباعوا الجثة لطالب طب غني.

وحسّن الحاج القبر الجديد، كساه بالرخام، وسوّره بالأشجار، وتوّجه بقبة خضراء، فلا بد للقبر أن يتميز، ولا بد للمقبرة من مزار، وهو مرشحّ لهذا المقام.

وارتفعت ضحكة رئيس البلدية مجلجلة في مكتب السيد، وقال: كسبت الرهان يا سيدي، وسيؤدي لكم الحاج

فروض الولاء والطاعة.

***

حين تنفّس الصبح، ودّبت الرجل، بهر المدينة صوتٌ قوي كرعدٍ عاصف، رجّ الأرض وخيّل لسكان المنازل القريبة أنّ الجدران تصدّعت، وأنّ السقوف دُكّت، فخرجوا إلى الشوارع زرافات بقلوبٍ واجفة وأبصارٍ مستنكرة. ونفخ الخبر ريحاً من الخوف والترقب والشجب والأسى وانتظار خارق يكشف الغمة.

"انتهت المدة المعطاة للأهالي لنقل موتاهم.

الجرّافات تواجه المقبرة وتتكاثف لاقتحامها مستعينة بعناصر من الشرطة، وحشود من السكان تلتحم بالمقبرة، والعناصر تدحر الحشود ملوحة بأسلحتها، فانسحبت الحشود لتقف النتيجة عند هذا الحد، واكتفت بالضجيج والعجيج ورفع عقيرتها بالدعاء.

تقدمت الجرّافة الأولى لتفتح لنفسها درباً، كانت ثقيلة تزن أطناناً والأرض هشة، فغاصت قواعدها في التربة، حاولت الخروج دون جدوى، فحرنت في مكانها.

وتقدمت جرافات أقل وزناً، جعلت عالي الأرض سافلها، في صباحٍ اشترى فيه الحاج حصص الورثة، وتأبط صكوكاً وسندات، وخرج من القصر العدلي بتهادٍ وتبختر، شدة الفرح تدفعه إلى نعيم فيه ما يشتهي، فشرد في ملكوته، وسار كالمسحور، هبطت قدماه على الإسفلت ليعبر الشارع، فقُذف إلى الرصيف، وغاب عن الوعي، وتتوقف سيارة مفرملة على بعد قامة منه، وقد تلطخت عجلاتها الأمامية بمُزَعٍ من دماغه.

❑❑❑

المسيرة

قصة : ندى الدانا

توقفت عقارب الساعة عند الواحدة ظهراً من أحد الأيام. تأملت الحشد الهائل من الناس في ساحة رعاية الشباب، الذين أوفدتهم مدارس حلب ليشاركوا في المسيرة، مدرسون ومدرسات، طلاب وطالبات تحتضنهم الساحة، تفيض عنهم، ليتفرقوا في الشوارع المجاورة.

أبصرتهم الشمس يقفون في مجموعات متنوعة، يتبادلون الأحاديث قبل انطلاقِهم إلى ساحة سعد الله الجابري، داعبت وجوههم، تسللت بين أوراق الأشجار لتنشر ضوءها على أرض الساحة.

اقتربت عقارب الساعة من رنا وغنوة وميسون اللواتي اجتمعن تحت ظل شجرة وارفة على الرصيف، استمعت إلى أحاديثهن المتفرقة ضبطت الشمس متلبسة بمغازلتهن، وهن يستقبلن توددها بصدر رحب.

قالت رنا وهي تضم يديها على صدرها لتحتوي دفء الشمس الذي يغمرها بحنانه: –الطقس جميل اليوم.

ارتفع صوت غنوة الحالم، وقد أصابتها رعشة باردة من ذكريات مسيرة العام الماضي: –كم كان البرد قارساً السنة الماضية!

تسللت الرعشة الباردة إلى أصابع رنا وهي تجيب:

–كان يوماً مشهوداً.!. خاصة حين حطَّت بنا الرحال عند سينما فؤاد، وامتد حشد الناس أمامنا حتى ساحة سعد الله الجابري.

علَّقت ميسون وهي تنظر إلى البنطال الذي ترتديه:

–كنت أرتدي تنورة، وشعرت بساقيَّ تكادان تنفصلان عن جسدي لشدة البرد.

تواردت ذكريات مسيرة العام الماضي بسرعة لتفرض نفسها على خيالهن، على شاشة ذاكرة غنوة التمع طريق المسيرة، الناس يتهادون ببطء باتجاه سينما فؤاد حيث تألقت لوحات إعلانات كثيرة. إعلان عن فيلم (يوميات رجل وامرأة) صورة لرجل وسيم يتطلع أمامه يتطلع أمامه بحدة، تقف بجانبه امرأة تبدو في عينيها نظرة استغراب لأمر غير متوقَّع تراه أمامها "ترى لو كتبت يومياتي مع زوجي ألا تصلح فيلماً مشوِّقاً؟! المرأة تستغرب ما تراه أمامها.. كم استغربت تصرفات زوجي واختفاءه لزمن طويل عن البيت بحجة العمل، ثم عودته إلي، وراء كل اختفاء قصة حب مع فتاة تافهة يقارنني بها، ويكتشف أهميتي؟!".

إعلان آخر يقفز إلى ذاكرتِها (حالياً في سينما الشام فيلم "مذكرات رجل غير مرئي"..) "زوجي رجل غير مرئي، يظهر في الليل فقط حين يكتشف أنه رب أسرة".

إعلان آخر(هدية سينما أوغاريت مع النجم جيم كاري، الفيلم المنتظر "القناع"). صورة لرجل يضع قناعاً "كم من الأقنعة وضع زوجي؟! كم أدَّعى أنه مخلص ونفى اتهامي له بالخيانة؟! وادَّعى أنني الوحيدة في حياته، ويكاد يبكي

حين أطلب الطلاق؟! إنه محق، أنا أمتلك البيت الذي نسكن فيه، أين سيذهب إذا تخليت عنه؟!"

ارتفع صوت غنوة: هل تذكرن إعلانات الأفلام؟!

ضحكت رنا بصوتِها الرنّان: الأفلام السينمائية من اختصاصِك يا غنوة، أنتِ التي تحبين السينما، نحن لا نتذكر شيئاً.

تطلَّعت غنوة إلى الشجرة التي تتراقص أمامها "دائماً أهرب إلى الأفلام السينمائية كي أنسى همومي، أستعيض عن زوجي اللا مبالي بأبطال الأفلام".

قفزت إعلانات الأفلام مرة ثانية إلى خيالها (رجل غير مرئي.. رجل يضع قناعاً). اختفى الجمهور أمامها، التمعت الساحة تحت ضوء الشمس، عاد الناس مرة ثانية وقد وضعوا أقنعة على وجوههم، تهادى صوتها وهي تلتفت حولها، يبدو الجميع كأنهم في كرنفال، أشكالهم مختلفة، ثيابهم ملونة، جاؤوا من كل المدارس لا ينقصهم سوى الأقنعة.

ضحكت ميسون: –غنوة تحلِّق في سماء الخيال، أين ستصل في نهاية المسيرة؟!

تساءلت رنا: –ألا تحفظين شعراً عند المسيرة؟!

غنوة محاولة التذكر: لا أظن

ميسون مداعبة: مدرسة لغة عربية ولا تحفظين شعراً عند المسيرة!

رنا وهي تفتح حقيبتها لتخرج منها علبة علكة:

–غنوة تحفظ قصص الأفلام السينمائية فقط.

قدمت رنا لصديقاتها علبة العلكة.

غنوة وهي تمضغ العلكة:

–آه علكة بالنعنع! هل تذكرين مسيرة العام الماضي؟! كان معكِ علكة بطعم البطيخ.

رنا بدهشة: ما أقوى ذاكرتكِ!

ميسون ضاحكة: غنوة مختصة بأفلام السينما، ورنا مختصة بالعلكة.

قفز إلى ذاكرة غنوة إعلان فيلم (المبيدة.. إنها مثيرة ومميتة بطلة الركلات الجانبية القوية، العشيقة الخائفة.. وثروة من الذهب..

العرض الأول– لأول مرة في سورية).

غنوة بطلة في الجيدو والكاراتيه، تنتقم من كل الذين يسيئون إليها، قوية ومخيفة.. مثيرة ومميتة، مثل بطلة الفيلم.. تراقصت صورة البطلة أمامها، امرأة جميلة بعينين زرقاوين، وشعر أشقر طويل، وجسم رياضي، قوي، متناسق، ووجه شرس "لو أنني كنت جميلة وقوية لتهافت المعجبون حولي وطلَّقت زوجي المهمِل، وتزوجت رجلاً جميلاً وقوياً مثل أبطال السينما الأمريكية الذين أراهم في الأفلام، ولكن.. آه..))

ارتفع صوت ميسون: ما بالك تتحسرين يا غنوة؟! بم كنتِ تفكرين؟!

غنوة: بهمومي التي لا تنتهي.

بدأت ميسون تحرِّك رجليها ببطء: متى تبدأ المسيرة؟! تعبنا من الوقوف.

التمع في ذاكرة غنوة يوم مسيرة العام الماضي، حين توقفت الناس وهم يرتجفون برداً في نهاية الخط والمقاهي حولهم تضم بعض الرّواد الذين يشعرون بالدفء.

تهادى صوت غنوة: نحن نستمتع بأشعة الشمس.

ميسون: أفضّل أن أمشي ثلاث ساعات ولا أقف نصف ساعة.

رنا متململة: أسوأ شيء في الدنيا الانتظار.

طارت أفكار رنا إلى بيتها الذي ينتظر أن تعود إليه لتنظفه، الطعام الذي ينتظر أن تحضّره، إلى طفليها مهنَّد وسيدرا الذين تركتهما عند الجارة حين ذهبت صباحاً إلى مدرستِها قائلة:

–سأتأخر اليوم، عندي مسيرة.

طمأنتها الجارة العجوز الطيبة أم محمود التي تعيش وحيدة بعد أن كبر أولادها وتزوجوا وسافروا بعيداً.

–لا تقلقي، تعرفين كم أحب سيدرا ومهنَّد! سأضعهما في عيني.

الانتظار.. الطفلان ينتظرانها بشوق.. لابد أنهما يسألان عنها الآن.

قال لها مهنَّد: ماما أريد هديَّة.

وعدته أن تشتري له دبّاً أبيض.

الانتظار.. تنتظر زوجها الذي سافر إلى السعودية للعمل وتركها تواجه ظروف الحياة مع طفلين صغيرين، زوجها العنيد الذي لم يوفَّق في عمله هناك، ومع ذلك أصرَّ على السفر، كم أقنعته أن يفتتحا ورشة للثياب الجاهزة في حلب تغنيه عن السفر، فلم يقتنع.

صحت رنا على صوت سلوى وهي تقترب منهن يرافقها زوجها أحمد:

–مرحبا

رنا: أين كنتِ؟! تأخرتِ!

سلوى: كنت أقف بعيداً مع زوجي.

هزَّ أحمد رأسَهُ مسلِّماً، سألهن عن أحوالهن، ومشى ليقف مع مجموعة من زملائه.

أصوات طبول تتهادى.. هتافات.. أغنيات وطنية..

اقتربت إحدى المشرفات على المسيرة منهن

–هيّا.. بدأت المسيرة، أين بقية المدرِّسات؟!

اجتمعت الوفود.. انطلقت.. تهادت كأمواج البحر، بفخر وعنفوان.

هتفت ميسون: –أنا بحاجة إلى المشي، رياضة ضرورية تشعرني بالنشاط والحيوية.

مجموعات كبيرة من الطلاب والطالبات تقدموا الصفوف وهم يحملون الأعلام، يدقّون على الطبول، يهتفون بالشعارات ويغنّون.

ميسون تحرِّك رجليها الخَدِرتين قبل أن تمشي، أحسَّت بالحسرة لأن أمَّها المقعدة غير قادرة على الحركة، أمها التي أصيبت بجلطة سببت لها شللاً نصفياً لشدة حزنها على زوجها الذي مات بحادث سيارة، هي أصغر بنت في الأسرة، والوحيدة التي لم تتزوج، وتعتني بأمها، لن تتزوج إلا إذا سكنت أمُّها معها، ولذا يهرب منها العرسان "ما هذه الحياة؟! نمشي كثيراً دون هدف، نسير ولا تنتهي مسيرتنا، حياة متعِبة، مملة، تدريس، تعب مع الطالبات، أيام تتكرر دائماً بنفس الوتيرة، قطار الزمن يمشي ببطء، نتوقف قليلاً في محطات استراحة. محطة استراحة قبل المسيرة، نسير، ستنتهي المسيرة بعد قليل، نتوقف عند الساحة في محطة استراحة أخرى، نستمع إلى الخطابات، أما مسيرة الحياة فيعلم الله متى تنتهي!"

رنا تتطلع إلى سلوى: أنتِ هادئة اليوم يا سلوى، خير إن شاء الله!

سلوى: أنا متعبة جداً من التدريس والعناية بالأولاد.

تطلَّعت سلوى باتجاه زوجها الذي سبقهم مع زملائه..

"كم يستفزني أحمد بهدوئه ولا مبالاته! أحسده على هذا الطبع.."

كان أحمد يمشي بهدوء وصورة سلوى العصبية المشاكسة ترتسم على صفحة خياله "لعلَّ المسيرة تتعبها فتكف عن النكد والإزعاج".

كل يوم يعود إلى البيت فتثير أعصابه بطباعِها الحادة، أولاده المتمردون الأشقياء يجعلون البيت جحيماً لا يطاق بضجيجهم وصراخهم، تحتج بأنها تتعب في التدريس، ألا يتعب مثلها في التدريس؟!.

ألا يستهلك قوتَه وأعصابَه في إعطاء الدروس الخصوصية بعد انتهاء دوامه؟! صحيح أنه يبدو هادئاً مسالماً لكن النار تشتعل في أعماقه، تخيَّل أنه تاه عن البيت بعد انتهاء المسيرة، دخل إحدى البنايات، أخرج المفتاح من جيبه، فتح باباً آخر غير باب بيتِهِ، استقبلته زوجة جميلة، هادئة، متفهمة، أولاد مهذَّبون مسالمون..

-بماذا تفكر أستاذ أحمد؟

سأله صديقه معتز

-أحلم بامرأة جميلة هادئة تنسيني النكد الذي أعيش فيه.

أجاب معتز بلهجة مازحة: -المرأة الهادئة تشعرُكَ بالملل، زوجتي هادئة ومسالمة، أتمنى لو أنها كانت مشاكسة قليلاً!

أحمد: لا أحد يرضى عن حياته.. مسيرة الحياة صعبة، ليتني أموت وأرتاح.

وصل الحشد إلى ساحة سعد الله الجابري، توقفت المسيرة، توقفت أحلامهم وأفكارهم الشاردة ليستمعوا باهتمام إلى الخطابات التي تلقى على المنصة هنا الهدف النهائي.. الطلاب والطالبات يهتفون ويغنون بفرح وانطلاق.

تأملهم أحمد بهدوء: "ما أجمل حيويتهم وحبهم للغناء! يعبِّرون عن فرحهم بهذه المناسبة الوطنية العظيمة بطريقة جميلة"

انتهت مسيرة المشي، ابتدأت مسيرة الهتافات والأناشيد والتصفيق، والناس يستمعون ويشاركون بحماس.

انتهت الخطابات، بدأ الناس يذهبون إلى بيوتهم.

اقتربت عقارب الساعة لتطمئن على المدرِّسات غنوة ورنا وميسون وسلوى تستمع إلى أحاديثهن، تتلصص على أحلامهن وخواطرهن المستترة، كانت رنا تتساءل في سرِّها:

-ترى ماذا يفعل مهنَّد وسيدرا الآن؟!

سألتها غنوة: متى يعود زوجك من السعودية؟

-لا أدري.

بلهجة مداعبة قالت غنوة: لعله تزوج امرأة أخرى.

رنا: لا.. زوجي عاقل ومخلص.

غنوة: كلهم يتظاهرون بذلك.. الرجال مخادعون

رنا: إذا كان زوجُكِ مخادعاً.. لماذا تظلمين كلَّ الرجال؟!

سلوى: غنوة تمزح معك.

رنا: زوجي اعتمد عليّ في مسؤولية البيت وسافر مطمئن البال.

غنوة: أما زوجي فقد اعتمد علي وتفرغ لغرامياته.

سلوى: أحمد الله، زوجي يستشيرني في كل شيء، يهتم برأيي ويخاف مني.

ميسون مداعبة: زوجك يخاف من عصبيتكِ، سأتزوج كي أجد رجلاً يخاف مني.

رنا: أنا وزوجي متفاهمان على كل شيء لولا سفره.

التفتت غنوة حولها: –معظم الناس ذهبوا إلى بيوتهم.

اقتربت إحدى المشرفات منهن ضاحكة:

–انتهت المسيرة! ألن تذهبن إلى بيوتكن؟!

صاحت سلوى وهي تنظر حولها: –أين أحمد؟! أنا لا أراه.

ميسون: ضاع في الزحام.

رنا: ربَّما سبقك إلى البيت.

غنوة: بيتي قريب، ما رأيكن بفنجان قهوة"؟! منذ زمن طويل لم نلتق في جلسة مرح، مشاغل الحياة تسرق منّا الأحاديث الجميلة.

مشتْ المدرِّسات الأربع إلى بيت غنوة، في مسيرة منتظمة، جلسن في الصالة يحتسين القهوة، وعقارب الساعة تراقبهن وقد توقفت عند الساعة الخامسة بعد الظهر، نسين الغداء، ولم يشعرن بالجوع.

هتفت سلوى: أين أولادك؟

غنوة: عند أمي.

رنا: ليت المسيرةِ لم تنتهِ! كنّا سعيدات ونحن نمشي مع بعضِنا في هذه المناسبة الهامة.

غنوة: كان الطقس رائعاً.!. لم ندر كيف مرَّ الوقت!

ميسون: إنها مسيرة حياتنا، نتعب كثيراً، نتمنى أن نموت، حين نصل إلى النهاية نتمسك بالحياة، إنها حلوة رغم مرارتها.

سلوى وهي تتنهد: أحلامنا كثيرة، هواجسنا كثيرة، نقاشاتنا لا تنتهي.

كانت عقارب الساعة تتنقل ببطء بمسيرتِها الدائرية المتكررة اللانهائية تراقب المسيرة الجديدة التي بدأت بين الصديقات، احتدم النقاش بينهن، حامت حولهُنَّ الأطياف والذكريات، يسرقن من الزمن لحظة فرح.

الساعة تتربَّع على الجدار، تتأملهن، خطوات عقاربِها الهادئة تدور وتدور كما تدور الكرة الأرضية في فضاء الكون.



آفاق

قراءات....متابعات....حوارات



قراءات... قراءات... قراءات

الحداثة في الشعر الخليجي

اللغة في قصيدة سعد الحميدين

1-حدود اللغة، حدود الشعر:

كان الاشتغال على لغة الشعر التجلي الأبرز للحداثة الشعرية العربية، فصارت القصيدة بنية لغوية واحدة مجددة في اللفظ والعبارة وفي تراكيبهما وفي علائقهما مع عناصر الشعر والشعرية الأخرى، وفي فيض الدلالات الناجمة مما هو أدخل في جماع العلامات والرموز والطقوس والشعائر.

وقد أفادت جهود تحديث اللغة عمليات حداثة الشعر على أن الحدود من شأنها أن تنتفي من عالم اللغة وعالم الشعر كلما اندغم الشعر بلغته الجديدة، وكلما جاوزت اللغة محدوديتها إلى رحاب الشعر مجازاً أو بنية استعارية أو دلالية بتغير الاستعمال اللغوي المباشر والحقيقي إلى علائق جديدة للأنساق اللغوية في بناء القصيدة نصاً شعرياً بذاته.

إن ثمة تواضعاً بين النقاد هو أن لغة الشعر تستعصي على المعيارية، وجل ما يستطيعه التصنيف هو الوقوف على حدود قابلة للتعديل أو التبديل أو الإضافة أو الإلغاء. وعندما حاول أحمد محمد ويس (سورية)، وهو باحث شاب، أن يعنى بمعيار الانزياح معتمداً على التوفيق بين اجتهادات مجتهدين عرب وأجانب، مثل عبد السلام المسدي وصلاح فضل ومحمد شكري عياد وأحمد عمر مختار وخلدون الشمعة ورينيه ويلك وأوستن دارين وكوهين وريفاتير ودوسوسير وجاكوبسون وتشومسكي، خلص إلى تقرير متواتر لا يحدد معياراً للانزياح، بل إنه صاغ تعريفاً يفتقر إلى التحديد من الوجوه جميعها كقوله: "إن الانزياح، إذ هو يقوم على المفاجأة والتغير وعدم الثبات، فإنه من البديهي أن يعجز معيار واحد فحسب في تعيينه دائماً، ومن ثم فلا مناص من أن تتعاور مختلف المعايير في ذلك، وحسبما تقتضيه تركيبة النص وملابساته"(1).

2-من اللغة إلى لغة الشعر:

تواجه دارس اللغة صعوبات جمة، بالنظر إلى رحابة مجالاتها، وتعدد أبعادها الإنسانية والاجتماعية والإناسية والنفسية والتاريخية والقومية، وتشابك علاقاتها المعرفية مع العلوم الإنسانية والطبيعية الأخرى، مما وسم اتجاهات نقدية جديدة بمياسمه، مثل النقد اللغوي أو الألسني أو الإشاري أو العلاماتي- الدلالي أو التأويلي.. الخ، وانتقلت هذه الصعوبات، بالإضافة إلى صعوبات درس الشعر، إلى دارسي لغة الشعر، قصد الإحاطة بالمعنى ومعنى المعنى في الشعر، وهما يتكونان باللغة في بنية العمل الشعري.

وأثيرت في قلب هذه الصعوبات معضلة درس اللغة العربية بمنهجيات لغات أخرى كالإنجليزية والفرنسية، فلاحظ مرشد الزبيدي (العراق)، على سبيل المثال، استلاباً أمام مفاهيم اللغة الشعرية لدى دعاة الحداثة في الغرب، إذ رأى غلبة الاهتمام باللغة الشعرية من زاوية نظر حداثية لدى نقاد الشعر في العراق، فنظروا "إلى اللغة بوصفها لغة متجددة ثائرة على الأساليب القديمة،

وعني قسم من المقالات بالصفة الإيحائية للغة القائمة على الابتعاد عن الدلالات المعجمية والبحث عن دلالات مبتكرة تقوم على قوة الإيحاء. بينما أننا نرى، أن بحث هذه الموضوع كان سريعاً غير كاف، وهو يعبر إما عن نقل آلي لآراء نقدية شائعة عند دعاة الحداثة في الغرب، وإما عن فهم غير دقيق لمعطيات المناهج المعاصرة الموجودة في العالم"(2).

ولعلنا نتوقف عند أنموذج واحد لمحاولات درس اللغة العربية بمنهجيات حديثة، سماها جعفر دك الباب (سورية) نظرية جديدة في دراسة بنية اللسان العربي في كتابه "النظرية اللغوية العربية الحديثة" (1999). ومن الواضح، أن ثمة عنتاً شديداً في اجتلاب حداثة لغوية لا تنبثق من تقاليدها اللغوية القومية، وعلى الرغم من المجهود الضخم الذي بذله دك الباب، ويبذله أمثاله، فإن حداثة اللغة العربية أو تحديثها مرتهن بممارستها أيضاً لدى اللغويين والمبدعين في مجالات الإبداع الأدبي واللغوي كافة.

ثمة مشكلات قائمة لدى مجددي اللغة العربية، أو من يضعون تطلعات تحديثها موضع الممارسة، ولدى دك الباب جهد التطوير من الموروث اللغوي العربي يستفيد من الألسنية والبنيوية في درس الخصائص البنيوية للكلمة في النظام اللغوي للعربية، وبنيتها الصوتية، والصوامت والصوائت، والساكن والمتحرك، والبنية الدلالية للكلمة، والخصائص البنيوية للجملة، وتصريف الأفعال، والنحو العربي، واستنبط طرائق حديثة مرهونة بمشروع مقترح لنظام الحاسوب والمعلوماتية(3)، على أن هذا المشروع المقترح، وما سبقه من نظرات تحديثية للغة العربية، وأمثاله، لا تكتمل إلا بدارسة تطبيقات اللغة الأدبية والفنية.

ونذكر مثالاً أيضاً لنقد لغة الشعر، عند عبد الكريم حسن (سورية) من منظور الإعراب الإحصائي بمفهومه العربي البسيط، القائم على إعراب الجملة وشرحها مما ينبئ عن طاقة هائلة في النقد اللغوي تتنازعها تقاليد اللغة العربية وأعرافها من جهة، وحداثة أو حداثات الكشف اللغوي من جهة أخرى، وقد انطلق فيه صاحبه من مبدأ بنيوي، مستعيناً بمبادئ "التوزيعية" عند بلومفيلد وتلامذته. **"وهذا يعني ونحن نتقدم في الجملة الشعرية بحثاً عن العلاقات بين عناصرها، فإننا، لدى عثورنا على علاقة مجازية- نتراجع إلى الوراء لكي نسجل انعكاس هذه العلاقة المجازية على كافة العلاقات العرفية السابقة لها"(4).**

لقد انطبعت دراسة لغة الشعر بطوابع دراسة اللغة، وبطوابع منهجيات النقد الأدبي الغربي الجديد المتعددة، مما لا توافي طبيعة اللغة العربية، ولغة الشعر العربي بيسر، أي أن ثمة أعباء إضافية ملقاة على عاتق نقاد الشعر العربي، بتأثيرات الحداثة وما بعد الحداثة، وأكثرها صعوبة هو تحديد المستعمل من إنجاز التراث العربي في النقد ونقد الشعر اصطلاحياً وبلاغياً ومجازياً ودلالياً وأسلوبياً. وثمة هوة بين الكتابة النظرية عن هذه القضايا وتطبيقاتها لدى نقاد لغة الشعر، فالوعي النظري بهذه القضايا متطور،

بينما يعاني نقد لغة الشعر من حيرة فكرية ومنهجية عنيفة، من مفهوم لغة الشعر إلى تحديد عناصرها وخصائصها ووظائفها وتجلياتها وقضاياها الأبرز(5).

على أنني نظرت إلى لغة الشعر من التقليد العربي ومحاولات تحديثه، انطلاقاً من جهود تدعيم أبحاث الهوية، واطمئناناً لسيرورته الراهنة والمستقبلية، وانطلقت في بحثي من الإيمان بألا حدود للغة، وألا حدود للشعر، وبأن حداثة الشعر العربي أنجزت تجلياتها الأبرز في تحديثها للغة الشعر بلوغاً لذرى فنية تصير فيها اللغة إلى علائق مجازية أو لدلالية رحيبة وجديدة.

واخترت للبحث معالجة ظواهر لغوية محددة في شعر سعد الحميدين في مجموعاته الشعرية الخمس(6)، والظواهر اللغوية هي: العنوان، والتكرار، والحشد، والتلاشي، والانزياح.

3-العنوان:

يُبنى العنوان غالباً على قاعدة ذهبية هي الاقتصاد الدلالي، فهو يتألف من كلمة أو جملة، أو جملة إضمارية، ويهدف إلى علاقة ينجبها قانون التركيب اللغوي، كلمة مفردة، أو جملة، أو تركيباً، أو قانون التركيب النصي الذي يرهن دلالته لعلاقة غائبة أبعد من حدود المفردة أو الجملة أو التركيب اللفظي والجملي، وهو ما يجعل للعنوان قيمة دلالية هي فضاء بذاتها يشف عن النص برمته.

عدّ الحميدين العنوان تركيباً لغوياً من شأنه أن يفصح عن دلالة في مجموعتيه الأوليين: "يسوم على الحائط" و "خيمة أنت والخيوط أنا"، ثم ما لبث أن مدّ الدلالة إلى فضاء دلالي في تركيب العنوان تركيباً يحيل إلى علاقة غائبة، كما في مجموعاته الثلاثة الأخيرة: "ضحاها الذي.." و "تنتحر النقوش.. أحياناً" و "أيورق الندم!".

تتالت الكلمات المعرفة في عنوان "ضحاها الذي.."، من المعرف بالإضافة إلى الضمير (علامة على غائب معروف) إلى اسم الموصول الصريح (علامة أيضاً على غائب معروف)، ولكن العنوان، وهو جملة تبحث عن اكتمالها الصريح، تتفتح على قانون التركيب النصي الذي سرعان ما ينغمر بأعراف العلاقة الغائبة لعنوان يشي بدلالة نصية متشابكة المدلولات مع العمل الشعري أو قصيدة الحميدين في المجموعات الشعرية كلّها.

ويتكون عنوان المجموعة الرابعة "وتنتحر النقوش.. أحياناً" من جملة فعلية وفق قانون التركيب النصي بما يثري العمل الشعري بأدائه لوظائفه المتعددة، ولا سيما الدلالي والنصي، فعلى المستوى الدلالي تمثل دلالات العنوان حقولاً مفهومية لشبكة علاقاته مع العمل، وعلى المستوى النصي، يمثل العنوان، برأي محمد فكري الجزار، وحدة دلالية كبرى من شأنها أن تسعف القراءة التركيبية للعمل(7). ويتبدى ذلك في كون المجموعة الشعرية قصيدة واحدة طويلة، دون عنوانات فرعية، تتحرك في فضائها الفسيح وفق تقانة الأصوات المتحاورة داخل وجدان شعري مفجوع يردد أصوات الفجيعة القاهرة.

وأضاف الحميدين إلى الجملة الفعلية في عنوان المجموعة الخامسة "أيورق الندم!" استفهاماً استنكاؤياً عازماً، يجعل من العنوان تركيباً نصياً يحيل المبنى المجازي إلى نبرة فجائعية ضاغطة على الروح، فاشتق من الورق فعلاً "أورق" بمعنى "اخضوضر"، وضعّف عين الفعل لاستيفاء العنصر التمثيلي الذي يوائم المبنى المجازي بأكثر من وشيجة، وأنسن "الندم" وهو معنى، وبعث فيه مدلول "الإحياء" على أنه من "الأحياء"، ووسّع الدلالة المجازية إلى فضاء "خطاب" يستحضر فيه المتلقي قابليات الاتصال بالعمل الشعري، ليرقى مستوى الخطاب إلى بنية الشذرة بما هي مشهدية فعلية تترسل فيها العلاقة الغائبة في رحاب معنى تتجاوب أصواته وأصداؤه مع وجيب الفعل الفاجع.

نظر الحميدين إلى العنوان علاقة لغوية متشابكة مع الدلالة البنيوية للقصيدة وللعمل الشعري بمجموع قصائده. وتضافر ذلك مع عتبات القصيدة الأخرى مثل الإهداء والعبارات المفتاحية والهوامش. وإذا كانت مجموعة "وتنتحر النقوش.. أحياناً" قصيدة واحدة، فإن المجموعة الأخيرة "أيورق الندم!" تنتمي إلى مفهوم العمل الشعري الواحد في اشتغالها على بنية شعرية واحدة، وفي سعيها لدلالة عامة تتوحد فيها مجموعة الدلالات الإفرادية، ولعلنا نظفر دون عناء بهذه الدلالة العامة من مجموع العتبات النصية ومجموع القصائد المكونة لهذا العمل الشعري البديع.

ويستعاد شاعران كبيران من حقب الإسلام الأولى في فاتحة العمل الشعري، مثلاً وعياً شمولياً بمحنة القيم واختلالها في التجربة الوجودية، هما الطرماح والمعري، والفاتحة تبعث مع انقضاء الزمان ذلك الشقاء الإنساني بحثاً عن دلالات متعددة. وقد أسهمت عنوانات قصائد المجموعة في إدخال الوحدات الدلالية الأصغر (القصائد) في الوحدة الدلالية الأعم، ونختار لذلك بعض العنوانات:

- مرجان.
- ابتعد عنها.. ودعني.
- رسالة من احتضار العقم.
- وإذا الريح انكفت.

تألف عنوان قصيدة "مرجان" من كلمة واحدة هي اسم ورمز للبؤساء المغمورين، ويشير اندغام هذا الاسم والرمز في بنية القصيدة وتكرار استعماله بوجوه متعددة إلى تمثيله البالغ لجماعته المغمورة ومعاناتها القاسية. بينما جمع عنوان قصيدة ثانية جملتين فعليتين هما "ابتعد عنها.. ودعني"، على سبيل الالتفات عما يجري في ساحة الصراع العربي مع العدو الصهيوني، والإعلان عن موقف نابذ ومتنكر ورافض لما يسمى بالسلام، ويتشارك العنوان مع صوغ الجملتين المماثلتين لهما في الإجابة عن سؤال الحالة في الحاضر والآتي: "إنني أرجوك دعني.. وابتعد عنهما" (ص52).

أما عنوان القصيدة الثالثة "رسالة من احتضار العقم"، فهو منسجم مع متن القصيدة الذي صيغ صياغة بأسلوب الرسالة وتشكيلها الكتابي على الرغم من احتفاظها بالإيقاع الخارجي الغنائي من خلال وزن التفعيلة، وكأن العنوان أقرب إلى إخبار تقريري لمحتوى المتن الشعري المتدفق في تعبيره الفاجع عن الزمان المحتضر.

ويلاحظ المرء تنوع صياغة عنوانات القصائد من كلمة مفردة أو لفظ مفرد، إلى تركيب جملتين فعليتين، إلى الإخبار

التقريري. ويختلف عنوان القصيدة التالية عن مثل هذه الصياغات، ويتألف من فعل الشرط وجوابه: "وإذا الريح انكفت" إشارة إلى اكتواء الشاعر بالزوابع والعواصف الضاغطة على الوجدان.

صارت استراتيجية التسمية في صلب البنية الدلالية للعمل الشعري. وعمد نقد الشعر، باتجاهاته الجديدة إلى استقصاء الطاقة الدلالية الهائلة للعنوان في لغة الشعر. ولدى دراسته لفضاء اللغة أو فضاء الكلام في "نشيد البنفسج" للشاعر محمد عمران (سورية)، رأى خليل الموسى (سورية) في العنوان أحد أبرز المفاتيح والعلامات والملامح والعلاقات في اللغة الشعرية، بوصفه مكوناً رئيساً من مكونات الخطاب الشعري(8).

لطالما استعان الحميدين بالعتبات النصية في صوغ تجربته الشعرية في بواكيرها الأولى، فوضع الإهداء، وأكثر من العبارات المفتاحية، والإشارات الشارحة في الهوامش والإحالات، مثلما أرفق مجموعاته الأولى بدراسات ومقالات نقدية حول تجربته الشعرية كدراسات أو مقالات عزيز ضياء وبدر توفيق وأمجد ريان في الصفحات الأخيرة من مجموعته "رسوم على الحائط" ودراسة حسن ظاظا في مفتتح مجموعته "خيمة أنت والخيوط أنا". غير أن الحميدين ضيّق استعماله لهذه العتبات النصية إلى حدودها الدنيا في مجموعتيه الأخيرتين، فخلت مجموعة "أبورق الندم!" من الإهداء الرئيس، وحل محله "فاتحة" من شعر الطرماح والمعري، وإهداء خاص لقصيدة "مغني الكوخ" إلى روح الشاعر محمود حسن إسماعيل، صاحب اللقب في العنوان. وكانت افتقرت قصيدة "وتنتحر النقوش.. أحياناً" إلى أية عتبات نصية، سوى عنوان القصيدة- المجموعة الشعرية، فليس ثمة أرقام أو فواصل، بل تركيب متن شعري متعدد الأصوات لمرثية موجعة هي صوت حكمة متأبية على الأحزان.

4-التكرار:

رأى النقاد في التكرار مزية لغوية متجددة، وكانت نازك الملائكة (العراق) في كتابها "قضايا الشعر العربي" (1962) من أوائل النقاد الذين التفتوا إلى القيمة البلاغية والإبلاغية للتكرار في تجديد القصيدة وتصليب عرى شبكتها الدلالية، لأن التكرار من الأدوات اللغوية القديمة في الشعر التقليدي من عصر لعصر، وما يزال النقد يحتفي بالتكرار عند بدر شاكر السياب، ولا سيما قصيدته الشهيرة "غريب على الخليج"، ولكنني لن أعا ظل في التفريعات على طريقة البلاغيين والبديعيين المعاصرين اقتداء بالسكاكي وأمثاله(9)، مكتفياً بمعالجة ثلاثة أنواع من التكرار هي: تكرار المبنى والمعنى، وتكرار الشكل، والتكرار الإيقاعي.

4-1-تكرار المبنى والمعنى:

وهو تكرار الحرف أو اللفظة أو العبارة، وقد لجأ الحميدين إلى مثل هذا التكرار مراراً في غالبية قصائده، وبدأ التكرار عنده بسيطاً يعنى بتكرار بنية لفظ محدد كما في قصيدته "نغمات على الطمبرة" (من ديوانه: رسوم على الحائط):

"مات الجواب..

وغداً مات.. وما مات.." (ص 58).

أو تطويع التناص مع شعر علي محمود طه لتكرار لفظ "أين" في القصيدة نفسها:

"أين يا أطلال جند الغابر.

أين آمون.. وأين.." (ص59).

عمد الحميدين إلى تكرار العبارة طلباً لإيحاء أوسع مثل تكرار عبارة "أنا واقف" في قصيدة "إطار بلا صورة" (من ديوانه: رسوم على..):

"أنا واقف..

أنا واقف، فإلى متى يا شاعري" (ص 73).

وعاود تكرار العبارة في قصيدة "تذكرة سفر ملغية" (من ديوانه: رسوم على الحائط.)، حين صارت عبارة "ماذا ترين" إلى نسيج متين لقماش القصيدة، حاملة التلاوين الفعلية (الدرامية) في فضاء النص، وكأنه ترجيع الجوقة الحزين المتسائل عن معنى الحب المفقود:

-"إليك كتبت قصائد تتلى، وفيك قرأت أناشيد حب يحفّ بهودجها كل شوق، ويهصر في صدرها كل ود...

فماذا ترين

وماذا ترين؟" (ص82).

-"كلمة حب

سوى لك أنتِ

فماذا ترين، وماذا ترين" (ص ص 82-83).

-" ترى هل تجيئين أخرى

وماذا ترين" (ص84).

ومن الواضح، أن تكرار العبارة في هذه القصيدة ينهض بوظائف متعددة، لعل أهمها ذلك التعانق النصي بين الفعل وفيض دلالاته. ويظهر هذا الاستعمال الثري لتكرار العبارة في قصيدته "صفحة من دفتر الوجد" (من ديوانه: رسوم على..)، إذ يكرر "أنا" مرتين جواباً متقدماً على سؤال متأخر لعناء تجربة الهوى:

"فأنا... أنا.

أهواك ما زال الفؤاد يحنّ دوماً للشميم...

فإلى متى سأظل أهوى؟

قالوا وهم يتمرغون:

إلى متى.. وإلى متى، لكنني.

سأسير في الدرب الطويل مفتشاً

آثار من كانت هنا.." (ص ص 122-123).

استخدم الحميدين تقانة تكرار العبارة بتلوينات متعددة، كتكرار لفظة "أتيت" إحاطة بتعدد دلالات الفعل في قصيدة "عندما بانت سعاد" (من ديوانه: خيمة أنت والخيوط أنا):

"وتأتي سعاد..

أتيت إليكم وبي منكمو غلة..

أتيت إليكم وقلبي يفيض أسى..

أتيت إليكم وقلبي يفيض..

أتيت إليكم وقلبي..

أتيت إليكم.

أتيت." (ص ص 16-17).

ويتكرر هذا الاستعمال الذي يؤدي وظيفة دلالية ينهض بها التكرار إلى أفق مسرحي، حين يكرر الحميدين لفظة استفهامية استنكارية هي "ألستم":

"ألستم جميعاً رضعتم بثدي وحيد؟

ألستم جميعاً بذرتم حقوله؟

ألستم جميعاً غرستم نخيله؟

ألستم...

ألستم..

ترى ما أقول؟" (ص18).

ونقع على تكرار اللفظ "آحاد" في القصيدة التي تحمل عنوان المجموعة "خيمة أنت والخيوط أنا" تزجية لدلالة واضحة عن حكمة مؤرقة:

"آحاد..

آحاد..

آحاد وجماعة.

إن كنت أخي/ تبغي علماً

فالماء يدوم بمعدنه/

-يصفو.. إن كان الصفو-

بدون خروج عن الميدان" (ص 28).

وينوع الحميدين استعماله لتكرار اللفظ إلى إدغامه بتركيب القصيدة كما في تكرار ألفاظ متعددة في القصيدة نفسها، مثل "عدد" و "انتظر"، بالإضافة إلى التكرار اللفظي الناقص في لفظتين آخرين:

"في آخر المسرى لهم السلام

يتظاهرون..

-يتفاخرون..

-جاء الأجل..

-عدد

-عدد كما رباك ربك

-/انتظر/

تحوم حول جيدك

فانتظر

ثم انتظر" (ص 30).

إن تحليل تقانة التكرار في لغة الشعر كاشف عن البنية الدلالية للقصيدة، ولطالما أبدع شعراء الحداثة في تثمير هذه التقانة. وقد نوع الحميدين في وظائف تكرار العبارة، فصارت عبارة "كنت الذي.." مفتاحاً دلالياً للبعد الحواري داخل القصيدة، في قصيدة "أين ليلى" (من ديوانه: خيمة أنت..):

-" كنت الذي ملأ المساحة

-كنت الذي داوى جراحه

-كنت الذي أجرى خرافه

-كنت الذي

آوى..

وآوى" (ص ص 35-36).

وصار تكرار العبارة إلى ترجيع لفظي داخل السياق النصي في القصيدة "صورة تتضاءل على القرب" (من ديوانه: خيمة أنت..)، كتكرار "وقت"، و "بين"، و "يدور"، و "المدار"، و "يهفو"، و "لها"، و "التراجع"، و "سالت"، و "سحاب"، و "تكون"، واختار من القصيدة هذا الجزء:

"-جاءها الغيث يهمي...

وأوردة الشعاب.. سالت

وسالت

-لم تسل أين الطريق

تسير في كل شبر ميمنة

صوب ما تشتهي...

-لا قيود

قيل ذلك..

سحاب..

سحاب

تكون السيول

تكون الشعاب

وينهار سد التلون.. والارتشاء.." (ص ص 104-105).

وبلغ تكرار المبنى والمعنى ذروته في تعدد استعمال اللفظة إياها في مبان مختلفة ومعان متنوعة مثل لفظة "إليك" في قصيدة "ورقة مهملة من دباس إلى أبيه" (من ديوانه: ضحاها الذي..):

"أعود إليك..

تعود إليك..

فها قد أتيت..

وآلت إليك..

ولا شيء يبقى..

سوى أنني قد أتيت وحملي تنوء به الأرض على كاهلي وسيفي يزلزل في غمده

/فقد حان له أن يعتقا/." (ص66).

على أن ثمة تكراراً للمبنى والمعنى يوحي بوظيفة تمثيلية يعين على ثراء المخيلة، كما هو الحال مع لفظة "أكبر" في قصيدة "هواجسنا" (من ديوان: ضحاها الذي...):

"هي الأرض قالت: إذا ما أردت شموخ

شعوري، فإن لساني يخور، ويذوي على القول

فالأرض... أكبر.

أكبر

أكبر من أن أقول" (ص79).

ثم صار تكرار المبنى والمعنى على وظيفة دلالية وتركيبته في قصائد ديوانه الأخير "أيورق الندم!"، فثمة قيمة بنيوية في تكرار نداء "يا سيدي"، بالإضافة إلى قيمته الدلالية عن مكابدة شريحة مرجان في الحياة القاسية:

"يا سيدي والعيد جانا

يا سيدي وابغى الغبانا

يا سيدي مقطع جديد" (ص12).

وتستقيم القيمة الدلالية والتركيبية في تعارضها وتقابلها مع نداء "يا مرجان" المتكرر كمثل

"يا مرجان.. يا مرجان

صرخات الصبية في كل مكان

عند الأبواب وفي الشرفات.

تدعو مرجان" (ص13).

أما ذروة المفارقة بين نداء السيد ونداء العبد فتتجلى في تكرار نداء "يا عيد" قرينة صارخة من قرائن قسوة الحياة، متحالفاً مع تكرار فعل "يعلو" قرينة أخرى دالة على المفارقة، فقد أدغم الحميدين التكرار في بنية مفارقة لفظية مما يُسمى المفارقة المغلقة في النقد، كونها مفارقة مأساوية، يشيع فيها التعاطف مع الضحية: (10)

"يعلو صوت الطمبورة

يعلو

يعلو

يعلو

يا عيد.. يا عيد

كما قالوا

(وبأية حال يا عيد تعود، أفيك جديد؟!)

الصمت يوطد خيمته

والليل يمدّ سرادقه

والصمت كلام

بل أبلغ من كل كلام" (ص ص 22-23).

ونلمس براعة فائقة في تكرار المبنى والمعنى على سبيل تكرار الاستهلال، حين يندغم التكرار بتركيب القصيدة ودلالتها الأعم، كما في تكرار الاستهلال المتناص مع قول المعري "غير مجد" الذي تتكرر صياغاته دخولاً في تعدد المعاني، وأذكر هذه الأمثلة:

-"غير مجد..

غير مجد

إنني أخدع عقلي.." (ص 43).

-"غير مجد

غير مجد/ في أي ملة

إن يكن سارق النار..." (ص44).

-"غير مجد..

أن تسيري يا خطى النشء

ويا زهر الأماني" (ص 46).

-"غير مجد..

إيه يا صاح تذكر..

لن تقدم أو تؤخر" (ص 47).

-"غير مجد ...

فعيون البوم قد تُمعن حفراً في الحراب" (ص 50)

-"غير مجد.. غير مجد

لا تسل عن سبيل للخلاص" (ص 52).

ثم تستحيل تكرار الاستهلال إلى وظيفة بلاغية شديدة المهارة في تعاوره مع التكرار الإيقاعي للعبارة في مواقع كثيرة، نعالجها في حينها.

4-2-تكرار الشكل:

ويتجه القول في التكرار التشكيلي أو تكرار الشكل إلى الجناس، وقد صنفه البديعيون في حالات كثيرة حسب رسم الألفاظ مركبة أو مفردة، كاملة أو مجزوءة، مرسومة على هذا النحو أو ذاك، ولكنني أوسع التكرار التشكيلي إلى التكرار الشكلي-البنيوي، فيما سماه البديعيون العرب "تكرار التقويف" أو ما سماه علاء الدين رمضان السيد التكرار الشكلي-الهيكلي(11)، ويفيد تكرار الأنماط النحوية في مجموعة من الجمل المتتالية، وأوسع هذا المفهوم ليشمل التكرار المتوازي، وهو، بتعريب جاكبسون تأليف ثنائي قائم على التمثال، وبنية تتحدد في الشعر على مستوى الوزن والتكرار، وعلى عناصر الدلالة النحوية والمعجمية، وعدّه عبد السلام المساوي (المغرب) في كتابه "البنيات الدالة في شعر أمل دنقل" مظهراً من مظاهر الإيقاع الصوتي واللساني(12).

أما تكرار الجناس فهو أبسط حالات التكرار التشكيلي، ويراد منه أن يكون حلية شكلية وذا فائدة دلالية في آن واحد، وإذا انتفت علة الفائدة الدلالية صار التكرار إلى عبث لفظي وبنيوي، ولكن عند الشعراء المبدعين تثمير شكلي لأداة بلاغية وإبلاغية ترقى بوحدة التأثير إلى المنظور الجمالي لآفاق التعبير. وقد بدأ الحميدين تكرار الجناس على قلة، كما في قصيدته "نغمات على الطمبرة" (من ديوانه: رسوم..) من خلال التناظر بين كلمتي "ناب" و "باب" في قوله:

"ولكن ها هو اليوم يسير..

ينكش الطين بظفرين..

وناب..

باحثاً عن حبه في كل باب.." (ص 58).

لقد عمد الحميدين إلى تكرار الجناس ظفراً بالقيمة الجمالية والدلالية، حتى صار في شعره اللاحق أداة تعبير حديثة تثّمر الموروث البلاغي والبديعي النقدي العربي المُراد الدلالي، وهذا واضح، على سبيل المثال، في قصيدته "أخوات كان" (من ديوانه: أيورق..) استعمالاً متعدداً في نطاق الفعل مثل استعمال كلمتي "قارع" و "صارع"، وفي نطاق الاسم مثل استعمال كلمتي "التواصل" و "الوصال" في قوله:

"طوى، وقارع، ثم صارع..

فاستجمع التاريخ بين يديه منتفضاً..

تعثر وانحنى، يسفّ من رمل

الطريق

كم المقابل

وجثا كما يجثو!

وبين الجثتين..

يربض السيف الجريد

وخيال سرج مهترئ

فتقاربا من دونما يجمعهما

حبل التواصل، والوصال" (ص29).

ولطالما عين الحميدين بالتكرار الشكلي–البنيوي الذي يوازن بين مبنى الكلمة أو العبارة وتوليدها اللغوي مفردات وتراكيب تفلح في النهوض بالدلالة إلى مستوى القيمة الجمالية الشكلية والدالة في الوقت نفسه، وهذا الاستعمال كثير عند الحميدين، واختار شاهداً له من قصيدة "وماتت الأشجار واقفة" (من ديوانه: خيمة أنت..)، فقد تكررت لفظة الأراضي مرات إحالة إلى فاجعة موت الشاعر الفلسطيني معين بسيسو بعيداً عن أرضه في فندق بلندن، ولم يعرف أحد بوفاته إلا بعد أيام، ويتلون اللفظ تلوينات تحيل أيضاً إلى عناصر الحياة المفتقدة "اللحاف" و "البيوت" و "النساء" و "الأطفال" (في حال العطف على النساء) داخل حوار الذات المتوجعة لهذه النهاية المأساوية للشاعر:

–"أقول لمن قال:

ما ينبغي؟

–لحاف الأراضي..

–بيوت الأراضي..

–نساء الأراضي

وأطفالها

ووجهاً يقول:

بأن ها أنذا" (ص ص 116–117).

واستعمل الحميدين التكرار المتوازي باتساع مدغماً فائدة التكرار في الاشتغال الدلالي العميق للقصدية، كما هو الحال مع قصيدة "وللحروف رماد" (من ديوانه: أبورق..)، فثمة تواز مركب بين فعل "كانت"، وخبرها في شكل جملة فعلية "تعني شجناً" و "توحي جذلاً"، ويلاحظ أيضاً العناية برسم الفعل وبقية التركيب إبرازاً لهذا التكرار المتوازي:

"كانت

الآهة تعني شجناً

كانت

البسمة توحي جذلاً

واللمسة

كانت

كل الشيء

والصورة صارت مقلوبة" (ص 84).

4–3–التكرار الإيقاعي:

وهو تكرار المبنى والمعنى الذي يضيف قيمة جمالية وتعبيرية دلالية تنفع في توقيع القصيدة، وتوفر لها بنية إيقاعية أفضل تأثيراً، ففي قصيدته "تشكيل مطلق" (من ديوانه: خيمة أنت..) صار فعل "هوى" في تركيب الجملتين إلى بنية إيقاعية دالة في فضاء الحكمة الذي تسعى إليه القصيدة:

"تسائلني ابنتي قائلة:

–أبي.. يا أبي قل لنا ما الفضاء.

–فحرت جواباً

أيا.. ابنتي

–أيهوي إلينا..

-أنهوي إليه!" (ص 43).

ونلمس حرص الحميدين على التكرار الإيقاعي الهادف إلى توقيع القصيدة ومعاودة الدلالة فيها في قصيدة "ضحاها.. الذي" (من ديوان: ضحاها الذي..) في تكرار ألفاظ وبعض حروفها، مستحضراً طاقتها الشعبية في الإنشاد اليومي، مثل "هيا" و "حوحا"، متداخلة مع تكرار فعل "تغفو"، ومع التكرار التشكيلي على سبيل الجناس مع كلمتي "قشرا" و "العشرا":

-"تتعانق السكنات.. ترفل في مراتعها وتغفو

ثم تغفو

فيوقظها هزيم.. بات ثم صحا..

فنام.. فأيقظوه

/يا هيا.. هيا، هلمه

يا هيا.. هيا، طينه..

يا هيا.. هيا، لبنه../" (ص 50).

-"يا خطبة قشرا..

تلعب مع العشرا..

حبا..

حبا

حوني..

إ..حوحا..

.. إحوحا..

أحوحا" (ص 53).

ولا نغفل عن القيمة الإيقاعية للتكرار في الموروث الشعبي وقيمته الدالة على الربط بين الأفعال الطبيعية وأفعال البشر، وهي هنا حفز للعزيمة في "هيا"، ووقاية من كرب داهم مثل غضب الطبيعة في "حوحا".

ثم أوغل الحميدين في التكرار الإيقاعي بوصفه قيمة جمالية وتعبيرية مدغمة بهذا التوقيع الموسيقي كما في قصيدة "مرجان" (من ديوانه: أيورق..) "إذ جاء كلمة "كش" بمعنى الانفضاض عن الجمع في التعبير الشعبي تنغيماً لإيقاع القصيدة بوساطة اللغة، وليس مجرد الوزن الشعري:

"والجسم يروج بأنغام الطمبرة الممزوقة..

كش.. كش

كش.. كش

كـ.. ش" (ص12).

وقد استعمل الحميدين هذا التكرار الإيقاعي للفظ نفسه في أكثر من موقع في القصيدة (ص 14- ص 21). ثم لجأ الحميدين إلى التكرار الإيقاعي أداء لوظائف البنيوية والدلالية الأخرى مثل تعميق المشهدية وتعزيز التوتر الذي يفضي إلى الحوارية، كاستعمال "إلى اللقاء" في خاتمة قصيدة "أخوات كان" (من ديوانه: أيورق..):

"إلى اللقاء..

إلى اللقاء..

إلى اللقاء!

فقد محتها صورة

يؤطر ظهرها غول الغناء" (ص 31).

ويتجه التكرار الإيقاعي إلى وظيفة توكيد الفعل أو الصوت بصداه بما يعين على تنامي الفعلية في العمل الشعري، كتوقيع عبارة "غير مجد" بأشكال إيقاعية متعددة لمرة أو مرتين، أو توزيع حروفها مجزوءة، إمعاناً في انتفاء أي رجاء مما يجري في عملية التفاوض بين العرب وعدوهم الصهيوني:

"يا ترى أي وفاق أو سلام؟

إنه يعني.. وبالمعنى الصريح..

(أي كلام)

غ.. ي.. ر.. م.. ج.. د.." (ص 46).

ثمة إلحاح لا يخفى على وظائف التكرار الإيقاعي البنيوية والدلالية والجمالية. ولعل قصيدة "للحروف رماد" (من ديوانه: أيورق..) مبنية برمتها على التكرار الإيقاعي بالدرجة الأولى توقيعاً لحالات النجوى، واكتفى بعرض حالة واحدة هي تكرار لفظة "صمت":

"فيصير عدم

ويظل سؤال من غير جواب.

صيغة تنمو مورقة..

الشتلة تعلو ممتدة

لكن لا تثمر.. أي جواب

صمت

صمت، صمت

صمت، صمت، صمت" (ص 87).

لقد آثر الحميدين مثل هذا التكرار الإيقاعي في بناء قصائده الأخيرة لثراء توظيفه تعبيرياً ودلالياً وجمالياً، فحفلت قصيدته "إخصاب" (من ديوانه: أيورق..) بأشكال متعددة من هذا التكرار بما يقرّب القصيدة من بنية هارمونية شديدة الاتساق والضبط، مثل تكرار "تبهت" و "واحداً" و "ينفذ" و "أعلى".. الخ، ونورد مثالاً لذلك:

"قد تدثر بالعاريات من ناشئات السهوب

فتلبس الصورة شكل أترابها، وتبدأ رحلة

الانكفاء

تبهت

تبهت

تبهت" (ص ص 77-78).

5-الحشد:

يقصد بالحشد الجمع، وفي البلاغة يفيد جمع الدلالات من خلال العناية بقواعد الإسناد في الجملة أو النص بعد ذلك، ويعتمد على تضافر المباني، مفردة أو تركيباً، وتتابعها في بؤرة محددة، ثم تطوّر الحشد في الشعر الحديث إلى تسويغ هذه المباني في تركيب جديد بما يجعل من نحو اللغة علامات أو دلالات تعبيرية، ورأى علاء الدين رمضان السيد أن الحشد في القصيدة الحديثة تكون "على هيئة مبررات متلاحقة أو مجموعة من الجمل الإخبارية التي تنتهي بنتيجة، وهذه النتيجة إما أن تجيء تراتبية، مبنية بحسب مقدمات، وهي نتيجة منطقية، لتلك المقدمات، أو انقلابية، والنتيجة الانقلابية هي تلك النتيجة التي

تأتي على خلاف التوقعات بشكل غير محتمل -منطقياً- بالنظر إلى المقدمات المطروحة"(13)، ورهن الحشد التراتبي بروابط ذات سلطة نحوية وأخرى ذات سلطة دلالية، ولعلنا نلاحظ أن الحشد يفيد في مصطلح التراث النقدي العربي عطف البيان أو بسط المجمل على نحو بسيط، أو تنظيم أنساق توتر القول الذي يأخذ بعضه في ركاب البعض الآخر في عملية الخطاب الشعري على نحو معقد.

أعمل الحميدين حشداً متساوقاً في سبيلين سبيل الفعل وجوابه، وسبيل التقرير بما يماثل عطف البيان في مدى الفعل، والعطف وعطف البيان في جوابه، فأطلق فعلاً مؤكداً بتكرار المبنى والمعنى و "تدور تدور" دخولاً في فعلية الإحساس المأساوي بالحياة، كما في قصيدته "ورقة من اعترافات شاعر" (من ديوانه: رسوم..):

"وتدور تدور الطاحونة..

موتى..

أشلاء..

أحجار..

وصداها يحفر في أذني..

جسر..

وحذاء..

عكاز" (ص ص 42-43).

وجعل الحميدين من الحشد نوعاً من محاكمة منطقية أو عقلانية تترى فيها الدلالات بتعالي الأفعال تمهيداً لقول نتيجة هي إقرار بالتوق الأبدي إلى تحقق الذات مع المرأة، كما في قصيدة "آثار تتجدد أبداً" (من ديوانه: رسوم..):

"إذن إن جاء يوماً حر في التعب

يدّق ببابك اللماع.. ينتحب

فلا تدعيه يرحل قبل أن يشتف من عينك عنواناً

ومدّيه على الكفين..

وأعطيه على مّر التذكر منك برهاناً

بأن قد تكون..

ما كانا" (ص 92).

عني الحميدين بالحشد على أنه جمع منطقي غالباً لأفعال ما تلبث أن تتسرب في جواب أو قرار لمآل التوليف في المقطوعة الموسيقية، فقد بنى قصيدته "رحلة العيون المرمدة" (من ديوانه: رسوم..) وفق تقنية الأصوات، من الصوت إلى الكورس أ والكورس ب والكورس ج إلى الصوت، وتلاقي أصوات الكورس أ و ب و ج. وعندما يعاود الصوت تقديم نفسه في معترك اللحظة الوجودية، فإنه يجمع أفعالاً من شأنها أن تدعم الموقف الإنساني المقهور في لجة المعاناة:

"الصوت:

أنا ما زلت وسط الحقل..

أزرع حبة.. حبة..

أشدّ نطاقي الليفي في خصري..

أجوس الدرب..

أعلك كل أبعاده.

وأفرش في الطريق عباءتي "البرقاء".

خثرت فلم أعد أقوى على الخطوات

ومتكيء أنا في درب من جاءوا" (ص115).

غلب على تقنية الحشد عند الحميدين جمع الدلالات نفوراً من فيض الشروح والإنشاء اللغوي إلى ضبط تفاصيل نسق القول الشعري. وفي قصيدة "صفحة من دفتر الوجد" (من ديوانه: رسوم..) تضاعيف التعلق بالمرأة، من خلال وفرة التفاصيل الدالة الساعفة في تقرير الحال لدوام السرّ وشرط البوح به:

"ما كنت أحسب أن في عينيك قيداً،

شفتاك أم عيناك.. لا،

مهما اجترأت فإن لي قلباً،

وقلبي لن يبوح..

من قبل أن يأتي المساء". (ص 124).

استعان الحميدين بالحشد مراحاً لتفريد القول في المراودة الوجدانية والنفسية لإرادة المجابهة والمواجهة لأسباب الهوان والخذلان، فأعلن بدء الانطلاقة "خطوة.. خطوة"، ثم عاين جوانب لهذه المراودة في قصيدة "رحلة خارج المكان" (من ديوانه: خيمة أنت..)، وبدا تنامي الفعلية في المطلع محاطاً بتراكم الأفعال إضاءة للدواخل البشرية المضغوطة، وهي تظهر تدرج الحال:

"خطوة.. خطوة..

خلفها خطوتان.

-قالت إحدى الخطا:

جرّني حبل موقفي..

شدني نحوه مرار.

لم أقاوم.. وإنما

كان نفسي المزار

زرتها.. زرتها..

خشية أن تزار

ما أرى فعلتي

غير شيء له قرار" (ص 57).

وغدا الحشد في قصيدة الحميدين انثيالات وجدانية تتلفع بمقدرة فائقة على تسويغ جمع الدلالات داخل علاقة منطقية تتيح للتخييل فضاء أرحب من خلال تفريد التفاصيل، ثم توجيهها إلى بؤرة محددة لهذا الموشور الواسع من تلاقي الدلالات، فقد عمد إلى تكرار المبنى والمعنى (فعل "كانت")، واتبعه بفعل تام (جاءت)، يتضمن عطف بيان أو حشداً دلالياً (عن حب، عن درب) يفسح للنتيجة أفقاً للرؤية، كما في قصيدة "بطاقة قديمة كتبت مؤخراً" (من ديوانه: خيمة أنت..):

"فجأة...

كانت دهشه...

كانت نظره...

كانت خطفه...

جاءت معلنة عن حب

عن درب لم يعرف من قبل

الخيط يشدّ عباءته

يعزف أنغام الدهشة" (ص 60).

ثم طوّر الحميدين تقنية الحشد في مجموعته الأخيرة "أيورق الندم" بأن أضاف إلى جمع الدلالات وظيفة نفسية تعضد الوظائف البنيوية والدلالية والجمالية. لقد انتظمت تقنية الحشد في طلب الأثر النفسي بغية التعاطف الصريح مع مرجان وجماعته المغمورة في قصيدة "مرجان"، فورد في افتتاحية القصيدة:

"مرجان..

وجه محترق كالحرة بلهيب الشمس

مرجان..

يقرؤني في التاريخ الماضي

بالقطعة والحرف.

بالكسرة والضمة

أحياناً بالفتح..

وحيناً بالحذف

فألملم أطراف الأحداث

وأنظمها في خيط الكلمات..." (ص11).

واندغمت تقنية الحشد بتلوينات مختلفة إظهاراً للعمق المأساوي العام في حياة أمثال مرجان، فجمع في مقطع تال مسوغات منطقية لانفتاح وضع مرجان على الوضع العام لأمثاله:

"مرجان يجيب الدعوات

بدء بالباب الأول

ويكون الثاني، والثالث

والرابع، والخا....

حتى آخر باب في الحي.

فالليل طويل

والشارع يفضي للشارع،

يشرع باب" (ص 13).

وعاود الحميدين تقنية الحشد إلحاحاً على طلب الأثر الحشد بتكوين مجموعة أفعال ناجمة عن رؤية العبد مرجان لسيده، وما ينتاب من عصف الوجدان وكرب الذات، فجمع ألفاظاً على سبيل عطف البيان أو الاستعانة باللغة لوصف الألم الممض لدى مرجان (ظفر..، أب.. مخلب)، مثلما جمع أفعالاً لوصف هيئته الانفعالية المثبطة (يعلك.. يأكل.. يهضم.. يتجشأ.. يمسح عرقه..).

كان شجاع مسلم العاني (العراق) كتب عن "بنية التجاوز والانقطاع في قصيدة الحداثة" في كتابه "قراءات في الأدب والنقد"، بوصفه تقنية لتضافر الحشد حين يتحدث الشاعر عن موضوع معين، ولكنه ما يلبث أن "**يهمله ليتحدث عن موضوع آخر لا علاقة بينه وبين الموضوع الأول، ولا يجمع بينهما أي جامع عقلي واضح، وبهذا يقطع التسلسل الفكري في القصيدة، حتى وإن استخدم حروف العطف المعروفة كأدوات للربط بين الجمل الشعرية**"(14)، غير أن الحميدين استعمل التجاوز والانقطاع على سبيل التداعي بتفاصيل أخرى داعمة للمشهدية.

وانتقل الحميدين إلى أعمال وظيفة أخرى لتقنية الحشد هي إضاءة تنامي الفعلية (التحفيز) في القصيدة بذكر تفاصيل المشهدية لتوارد الأفعال وتلاحقها، فأعطى عطف البيان والعطف قوة مفارقة لفظية سرعان ما تغدو معنوية، حين صارت "بعض

ثياب مهترئة" من أمشاج العملة في قوله:

"ويعد حصيلة يوم العيد

والعملة أمشاج

نيكل

فضة

ونحاس، وبعض ثياب مهترئة" (ص 19).

وبلغت ذروة تنامي الفعلية (التحفيز) في جمع أفعال متلاحقة على سبيل التداعي الوظيفي لإحداث أثر نفسي ووجدان ينفع في التعاطف مع مرجان وفئته الإنسانية المغمورة بوصف شقائها اليومي، ولا سيما عمله في الحقل مثل الثيران، ثم لا يكاد يحصل على قوته وقوت عياله، فورد في مقطع واحد ستة عشر فعلاً في عشرين سطراً، وثمة أسطر لا تحوي إلا فعلاً واحداً، ليصل، بأحداث الأثر النفسي والوجداني عبر التداعي الوظيفي، إلى دلالة عامة هي الشقاء الإنساني لمثل هذه الجماعة البشرية المغمورة:

"قدرك يا مرجان..

أن تحيا تزرع تحصد

حتى آخر ثانية في العمر

تضحك.. تلعن.. سيان

مرجان

مرجان

مرجان

في كل زمان.. في كل الأوطان" (ص20).

ولا نغفل عن الحشد في هذا التناوب الضاغط لتنامي الفعلية بين نداء الاسم، ومخاطبته بالأفعال الدالة على الشقاء دون جدوى، ولعلها نتيجة هي الدلالة العامة بتوكيد الحشد على سبيل الإطلاق (في كل زمان.. في كل الأوطان). ويؤكد هذه النتيجة المؤسية بإطلاقية أخرى من خلال تعاضد الاسم وصفته على أن الشقاء رمز وسم به:

"قالوا: اسمك مرجان

قال: نعم اسمي مرجان..

منذ الآن وحتى آخر آن" (ص23).

ثم استعمل الحميدين الحشد على أنه مراح لاستطراد دال على تنامي الفعلية من خلال تعدد الأفعال الشارحة المتتالية وفق منطق صارم، كما هو الحال مع وفرة الأفعال في قصيدة "أخوات كان" التي عضدت باستطراد دال على سبيل الانقطاع والاتصال في نسق التنضيد، فثمة خيبة عريضة تشير إليها وفرة الأفعال حين تختتم بما يشي بالآمال التي أينع زهرها ثم خبت بحالة انتشاء، بينما تغدو الفعلية متصلة بتكوين منقطع وموصول في الوقت نفسه بحرف العطف، لتصاغ متتاليات فعلية أخرى:

"والفارس المكلوم

ينهت، ثم يزفر..

يرتجي عوناً..

فيمضغه المحال" (ص 28).

6-التلاشي:

تفهم تقنية التلاشي بوصفها ظاهرة لغوية وإيقاعية وتشكيلية، تتصل بالتركيب اللغوي وعلائقه الداخلية البنيوية من جهة،

وبالقيمة الصوتية لموسيقى الحروف والألفاظ والعبارات من جهة ثانية، وبرسم هذه الحروف والألفاظ والعبارات من جهة ثالثة. ولا يخفى أنّ هذه التقنية نتاج نزعة الحداثة التي طوّرت التعبير الشعري بتأثير نظريات الاتصال بين الفنون والآداب، فوظّف الشعراء في قصائدهم خصائص لغة الموسيقى أو لغة الفنون التشكيلية، ولا نغفل في هذا المقام عن انتعاش المدرسة الصورية أو الإيقاعية أو قصيدة النثر التي رأى ممثلوها أنها استبدلت الإيقاع الخارجي الصاخب (الأوزان) بإيقاع داخلي شديد الخصوصية. وظهرت هذه الاتجاهات في الشعر الغربي الحديث أواخر القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين.

وما تقنية التلاشي إلا مظهر من مظاهر نظريات الاتصال بين الفنون، بالإضافة إلى ما يسمى بالإيقاع الخطي أو التشكيل الموضعي أو التوازي البصري أو إيقاع البياض أو الإيقاع العروضي الخارج عن عمود الشعر العربي أو بحوره المعروفة. ولا شك في أن لكل مظهر من هذه المظاهر وظيفته البنيوية، وقد انتشرت انتشاراً لافتاً للنظر في الشعر العربي الحديث، ولاحظ عبد السلام المساوي في دراسته السابقة أن دنقل جعل هذه المظاهر تقانات بنيوية في صلب قصيدته، فكان للون الأبيض، على سبيل المثال، في "الصفحة الشعرية حضور مستمر، تغنيه الأسطر الشعرية القصيرة والانفراجات القائمة بين المقاطع، وقد يعمد الشاعر إلى تأكيده عن طريق وضع أسطر فارغة من الكلام، ولكنها منقطة بشكل رباعي أو ثلاثي أو ثنائي، وهكذا"(15).

غير أنني اكتفي بمظهر التلاشي، لأنه يقوم على اللغة، متحالفة مع تجديد الإيقاع، أو مع تجديد رسم القصيدة تشكيلياً، أو معهما معاً، وقد بدأ الحميدين هذه التقنية على استحياء في قصائده الأولى، ثم صارت إلى مكون رئيس من مكونات قصيدته. والتلاشي هو امتلاء القصيدة بصياغات متشابهة طلباً لوظيفة إيقاعية أو تشكيلية في قراءتها أو رسمها، وابتكار تأليف جديد لهذه الصياغات بالتجاذب بين جمعها واحتشادها من جهة، وبين إعادتها إلى جزئياتها اللغوية شيئاً فشيئاً، كما في ختام قصيدة "رحلة العيون المرمدة" (من ديوانه: رسوم..)، فقد ختم الصوت القصيدة بوصف اللفظ وهو يذوب أو يتلاشى في الصوغ التالي، ومنه استعمال كلمة "كومة" أو كلمة "آه":

"**الصوت:**

نجوم الليل..

تضيء الدرب.. تلقي بالشعاع..

"**بكومة.. كومة..**"

عيون البوم خادنها العمى..

نامت بساحته..

الكورس (أ، ب، ج):

...

...

آه::

آ." (ص 116).

وجاوز الحميدين في مجموعته "خيمة أنت.." مدى الإيقاع وحده إلى احتضان القصيدة لمشهدية ولحوارية من خلال تواز إيقاعي للغة سرعان ما يتلاشى في الفعل "أتيت" الذي يتناسل، ويغدو مجرداً بذاته:

"**وتأتي سعاد ...**

أتيت إليكم وبي منكمو غلة ...

أتيت إليكم وقلبي يفيض أسى...

أتيت إليكم وقلبي يفيض..

أتيت إليكم وقلبي

أتيت إليكم..

أتيت" (ص ص 16-17).

وصارت تقنية التلاشي مكوناً من مكونات قصيدة الحميدين في ديوانه الأخير "أيورق الندم"، وثمة أكثر من قصيدة مبنية حسب هذه التقانة، كمثل ختام قصيدة "أيورق الندم" الذي يجمع بين كلمات متعددة، ثم تتلاشى في الصدى:

"ويلسع آل.. وال (لاء) كلها

من دونما ضجر..

ويربط الصدى حباله مع الصدى

لا شيء قد جرى..

لا شيء مطلقاً سوى

ال (لاء) قد تبدلت بنعم

ويحصد الندم

ن.. د.. م..." (ص 39).

وحوت قصيدة "ابتعد عنها.. ودعني" تعدداً لاستعمال بعض الكلمات مثل "غير مجد" بإيقاع خاص ورسم مختلف، كأن تكتب على هذا النحو:

"غ.. ي.. ر

م.. ج.. د" (ص45)، أو على هذا النحو،

"غ.. ي.. ر.. م.. ج.. د.." (ص 46).

أو على هذا النحو:

"غير مجد.. غ ي ر م ج د" (ص 49).

وقد تلونت استعمالات التلاشي إلى حد مدهش وخلل تنويعات لألفاظ وعبارات متعددة في قصيدة "وإذا الريح انكفت"، كتلاشي عبارة "بعضها من" مذيلة بتنوين، أو تلاشي عبارة "وقتها أين المفر.."، أو تلاشي كلمة "معه" حرفاً حرفاً، ومثلها كلمة "السأم" التي تعاد، أو تذوب حرفاً حرفاً، أو تلاشي حرف "ياء" كسابقتها، أو تلاشي الكسرة المشبعة لكلمة "في النماء"، ختاماً لتعرف المتلقي إلى وفرة الكلمات التي تفضي إلى قريناتها مثل: الريح-الزحف- يعود وتعود:

"تزحف الأسراب منه في اتجاه الريح

أمعنت في العصف، والزحف يباري لم يقف

أتملى صورة الزحف مع الريح لعل الريح تهدأ..

أو كذا الزحف يقف..

فإذا الزحف إلى الزحف يعود

وكذا الريح إلى الريح تعود

غابة الياءات تنمو

فإذا ما انكفأت ريح توالت في النماء

ي.. ي.. ي.. ي

ي.. ي.. ي

ي" (ص ص 76-77).

لا شك في أن التلاشي تقنية صوتية وبصرية فائقة الأهمية في إحداث أثر جمالي لدى المتلقي، وقد بلغ الحميدين شأواً

عالياً في تنويعه لاستخدام التلاشي مكوناً رئيساً من مكونات التركيب الشعري الجديد توقيعاً موسيقياً جذاباً وتشكيلاً ماتعاً لعلاقات الألفاظ والعبارات فيما بينها، كما في قصيدة "للحروف.. رماد" التي غدت لوحة تشكيلية وإيقاعية مؤثرة:

"أصوات..

أصوات..

أصوات

في كل مكان.. أصوات

لكن

د

و

ن

حـ.. ر.. ا.. ك" (ص88).

صار التلاشي عند الحميدين في نسيج القصيدة طاقة بنيوية وجمالية تدغم التنغيم الصوتي والتشكيل البصري في إثراء محتوى العمل الشعري، لا مجرد زينة أو حلية، فما يميز التلاشي عند الحميدين هو وظيفته في البنية والدلالة ضبط نسق التنضيد الشعري داخلياً وخارجياً، وهذا واضح في قصيدته "حالات" التي قاربت صوت الشاعر المأساوي في تشكيل بديع متسق النغمات تعبيراً عن عناء الحياة:

"وأفيق عند أول منحنى

خان الطريق خطاي فيه

لكن سأمعن في السير..

حتى يتيه الدرب..

ويجيء معتذراً إليها

لتبدأ رحلة اليوم الطويل

أجل

رحلة اليوم

ا

ل

ط

و

ي

ل" (ص 94).

7-الانزياح:

أفرزت حركة الحداثة الشعرية مفاهيم بنيوية ولغوية كثيرة ما تزال موضع رأي واختلاف، بل إن حشداً من النقاد والمبدعين يرى في بعض المفاهيم المستحدثة استغلاقاً في التواصل أو التباساً في الأداء. وكان الانزياح، وما يزال، مفهوماً عصياً على التحديد والإحاطة، فهو حديث في تجلياته الأبعد والأعمق التي شملت، لدى بعض النقاد، المدى الاستعاري ومدى المجاز

العقلي(16)، ومدّه آخرون ليستوعب البنية الإيقاعية، وهو تقليدي في انبثاقه عن طبيعة الأسلوب، وفي ملازمته لكل لغة شعرية(17). وثمة آخرون يختلفون في تسمية هذا المفهوم منطلقين من مقاربته في التراث النقدي العربي، فقد استعمل البلاغيون لفظة عربية في سياق محدد هي "العدول" (18)، وهو أن تعدل باللغة من استعمال إلى آخر، أو أن تجاوز المعنى إلى معنى آخر، أو أن تريد دلالة أخرى لهذا التركيب اللغوي، ولا شك في أن مفهوم الانزياح يشتمل على بعد مجازي أو استعاري، باللغة وعلائقها، وليس بالصورة وفضاءاتها، وعلى هذا نستطيع أن ندرج أنواع المجاز المرسل في مفهوم الانزياح، لأنه مجاز بسيط يقوم على اللغة وعلائقها البسيطة، مثل مجاز الجزء والكل أو المحلية.. الخ. وقد يتطور هذا الاستعمال المجازي ليستوعب للانزياح المجاز العقلي، لاعتماده على مجاوزة الاستعمال اللغوي في علاقات جديدة، استبدالية، أو توزيعية، أو توليدية بتعابير الألسنيين.

ولعلنا نستوضح شيئاً من الالتباس في تسمية المفهوم، قبل الشروع في تطبيقاته لدى الحميدين، فقد نُظر إلى الانزياح على أنه انحراف دلالي(19)، بينما عُرف الانزياح بمرادفاته مثل التجاوز أو الانحراف(20)، وفي الأحوال جميعها، صعب الاتفاق أو التواضع على تسمية اصطلاحية، وزادت الصعوبة مع دخول المفهوم عمليات الدرس الألسني والأسلوبي الحديث للغة الشعر(21)، ولعلي أتفق مع نعيم اليافي في تعريفه للانزياح، وأعدّل فيه تعديلاً بسيطاً، على أنه "خروج التعبير عن السائد أو المتعارف عليه قياساً في الاستعمال، رؤية ولغة وصياغة وتركيباً"(22) أما التعديل البسيط فهو خروج التعبير في اللغة، وإخراج "رؤية" من السياق، لأن اللغة والصياغة والتركيب عناصر اشتغال على الرؤية مثل عناصر أخرى كثيرة. ومثل هذا الاتساع في المفهوم جعل صاحبه يوسع استعماله، ليكون الضرب المجازي- الاستعاري والبنية الإيقاعية من مجالاته، ولكنني أفضل درس الصورة الفنية البيانية أو البنية الإيقاعية ضمن أنساق خاصة بها، فالانزياح عدول في الاستعمال اللغوي، ومجاوزته إلى دلالة أخرى.

وقد حصر عبد السلام المسدي الانزياح بحقول دلالية ثلاثة أولها العدول عن النمط التركيبي الأصلي بتقديم المفعول به أولاً، واختزال الضمير العائد عليه ثانياً، أي وضعه في تركيب نحو آخر، ويتصل هذا الانزياح بالتوزيع، ويفيد ذلك إزالة الانزياح بإعادة رصف الأدوات اللغوية المستعملة، وثمة عدول في العلاقات الاستبدالية ثالثاً، حين يعدل الشاعر عن عبارة النظر، ويختار عبارة السماع سمة أسلوبية بقوله: "والعين تختلس السماع"(23)، وهو ما يفضي إلى المجاز العقلي.

عمد الحميدين إلى استعمال أكثر من مستوى وأكثر من نوع للانزياح، ولا سيما الانزياح المتعدد الأبعاد كالبعد الثقافي والبعد الاتصالي (التلقي)، والبعد البنيوي، والبعد الدلالي من جهة، والانزياح اللغوي القائم على المجاز والمجاز العقلي من جهة أخرى. وثمة مستويات وأنواع أخرى على نحو أقل مثل الانزياح الممكن، والانزياح الدلالي المجازي، واختار نماذج للانزياح عند الحميدين من مجموعتيه "وتنتحر النقوش.. أحياناً" و "أيورق الندم!".

حفلت قصيدة "وتنتحر النقوش.. أحياناً" بأمثلة الانزياح الممكن، وهي قليلة، مما هو سائد في اللغة الشعرية الموروثة والمعاصرة، وبأمثلة الانزياح اللغوي القائم على المجاز والمجاز العقلي، وهي كثيرة، وبأمثلة الانزياح المتعدد الأبعاد، وهي كثيرة أيضاً.

عدل الحميدين في أمثلة الانزياح الممكن عن نمط التركيب الأصلي، المتمثل في الاستعمال الحقيقي للغة إلى توزيع بنيوي ودلالي آخر فأنسن اسم المعنى، وربما كانت الفتنة أو الداهية، وجعلها مدار أفعال راهنة أو حاضرة يروى عنها بالماضي: "هبت تجوس- ترقب" متناظرة ومتفارقة ومتعارضة مع من يفعلون الفعل إياه: "هبوا يبارون- وينشقون- ويسعلون- ويعطسون"، أما التوزيع الجديد للبنية فيتبدى في أنسنة النخالة التي "تستل في آنافهم"، وفي اسم المعنى الذي صار إلى مثيل مادي: "دور تمرغ من الطحين"، فهذه الفتنة أو الداهية مصيرها إلى الدود، ولو تمرغ في الطحين.

ودعمت قرائن الانزياح الممكن بقرائن أخرى لذلك العدول عن التركيب الأصلي في التقابل بين المادي والمعنوي "حبلى مفاصلهم" في الهامش الشعري تعليقاً على متن القصيدة ثم يسحب الهامش الشعري إلى القرينة، وهي نتاج تقابل المادي بالمعنوي، إذ كانت "**حبلى مفاصلهم بالزيف والتدليس**"(ص 12-13).

وبنى الحميدين الانزياح اللغوي على المجاز والمجاز العقلي، فاختزل الضمائر الدالة، ووسع استعمالها بالمجاز، اندراجاً في تقانات المجاز العقلي على وجه الخصوص، فالهمم (جمع همة)، وهي اسم معنى تتحرك بأفعال مادية، ثم تجاوز المادي والمعنوي في جملة أخيرة متكونة من عدة جمل:

"تعرك تحت كعب حذائها المأفون في صلف تفجر من قلوب لا تلين"(ص22).

ولعلنا ننظر في وصف الحذاء بالمأفون وصفته الصلف، وهذا الصلف الذي تفجر من قلوب لا تلين. وتظهر المفارقة البنيوية المعنوية دلالة على الكبرياء الزائف والكبرياء الحقيقي في الهامش التالي لهذا المقطع، وهو يخاطب شجرة كريمة، أرادها مثالاً لعنفوان الكبرياء:

"يا سدرة طالت

ونسمة طابت

حنت، وما ارتابت

ميادة الأغصان" (ص23).

لقد برع الحميدين في استعمال الانزياح اللغوي القائم على المجاز العقلي أيما براعة، من خلال العلاقات غير المتوقعة أو الفجائية في التراكيب الجديدة، واختزال الضمائر طلباً لتركيب نحوي أو دلالي آخر، كأن يقدّ القلب من جذع باسقة العواطف، ولعل باسقة العواطف كناية عن البصيرة التي تتوضح بقرائن أخرى هي انتظامها في المعرفة، حيث علوها على البصر وجموع العارفين. ويلاحظ اندغام التركيب اللغوي الجديد بعلاقة تناوب التجلي والخفاء في الهامش التالي للمقطع بفيض الدلالات الكامنة في صوغ الانزياح اللغوي القائم على المجاز اللغوي، مما توحي به دلالات العلو والمعرفة والبصر والبصيرة. وقد أوجز العلاقة المتلاحمة تجلياً وخفاءً في التحذير من شيوع السّر، كما في هذا الصوغ البديع للانزياح اللغوي المجازي "سارت سيرتنا" الذي يكتمل بالدلالة الأعم:

"لا خير إن شاعت

في الأفق أو سارت

سيرتنا وازدادت

من حولها الأقوال" (ص 35).

ومال الحميدين في شعره إلى الانزياح المتعدد الأبعاد، اللغوي والمجازي والدلالي في عدوله عن المعنى الحقيقي للكلام، إلى المعنى المجازي للخطاب، كالمجاز العقلي: العيون (مجاز مرسل هو الجزء من الكل) تشم الرحيق. ومثله: تلويث "صبا الأماسي بالسعال والداء الدفين"، فثمة مضايفة بين "صبا" و "الأماسي"، وثمة اندغام للمادي بالمعنوي "حواجز الأوهام" و "السعال" و "الداء الدفين". ويظهر العدول إلى البعد الدلالي والمجازي في علاقة الهامش بالمتن دلالة بنيوية مجازية عن رؤية قائمة للوجود:

"وتجوب في الساحة

للغبن مرتاحة

بالجور ملحاحة

شمطاء ملعونة" (ص 39).

واستند الانزياح المتعدد الأبعاد في قصيدة سعد الحميدين إلى تقانات لغوية أخرى مثل التكرار كتكرار فعل "ترسم"، والانقطاع في العطف بين الجمل على سبيل التوهم أو التوقع المفاجئ كأن يلتف الرسم "فوق الحاجبين"، والتراكم كان يقرر "العين أخرى"، ثم ترسم العين "نفسها أخرى".

لقد أنسن الحميدين العين وجاذبها الأفعال الدلالة بالمجاز العقلي إثارة لأسئلة البصيرة والمصير المكتوب على الجبين مما يوضحه الهامش التالي الذي يفيد معنى الثبات على الموقف حتى الموت:

"لا بد أن أبقى

في موقعي الأرقى

حتى لو استلقى

في دربي: الحفار" (ص 43).

نلمس الاختزال في الضمائر والمجاز العقلي في إقبال الحميدين على الانزياح المتعدد الأبعاد، كما في هذا التركيب النحوي واللغوي والدلالي المختلف من قصيدة "أخوات كان" (من ديوانه: أيورق..):

"**فقد محبتها صورة**

يؤطر ظهرها غول الفناء" (ص31).

فقد أسند الفعل إلى "صورة" وجعل للصورة "ظهر"، وأطرها "غول" وهو كائن خرافي، وأضاف الغول إلى "الفناء"، والانزياح ممكن، لأن لفظ "الغول" متواتر ومأثور في الموروث الشعبي، وفي متناول المتلقي.

ونلتّم على مثل هذا الانزياح المجازي المتعدد الأبعاد في قصيدة "أيورق الندم!" (من ديوانه: أيورق..)، فثمة المجاز العقلي، وثمة التركيب الذي يعتمد على اختزال الضمائر والعلاقات الاستبدالية بين المعنوي والمادي مثل "يبصق الأحقاد":

"**من كوة دهرية عمق الجدار**

توكأ الظلام مائلاً

يمشي على أهدابه

يجرر العباءة الغبراء

ويبصق الأحقاد في بداية الطريق" (ص35)

ويحاط المجاز العقلي بتقانات الحشد من جهة، واختزال الضمائر من جهة أخرى:

"**لتبدأ الدوامة**

سيقانها.. أكفها

وصدرها.. وعجزها

يمينها.. شمالها..

... وكلما يحدد اتجاهها" (ص ص 36-37).

8-قضايا التنضيد اللغوي:

نسمي نواظم صوغ بنية العمل الشعري بالتنضيد الذي يعنى بتأليف اللغة ضمن أنساق دلالية، وقد أطلقه الشكلانيون الروس للكشف المنهجي عن نسق الربط بين مجموعة حوافز (وحدات قصصية صغرى) أو مجموعة قصص قصيرة، مستقلة كل واحدة عن الأخرى، بوساطة شخصية مشتركة أو عامل مشترك. ونميز التنضيد وأنساقه في الشعر بمكونات بنية العمل الشعري، شكلاً متميزاً للخطاب يتوفر على خصائصه اللسانية المتميزة (نظمية، معجمية، دلالية) بتعبير بوريس إيخنباوم(24).

وهل علينا في هذا المقام أن نؤكد مع الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي أن الشعر فن لغوي(25).

ولعل النظر الأولي إلى التنضيد وأنساقه في الشعر يؤدي إلى معيار أساس تتضافر حوله المعايير الأخرى، وهو أن الاشتغال على التنضيد في القصيدة اشتغال لغوي بالدرجة الأولى، يوائم بين أنساق النظم (الإيقاع) والمعجم (اللغة الوضعية أو الحقيقية) والدلالة (اللغة المجازية خطاباً بالإحالة أو سواها). غير أن الاشتغال اللغوي على التنضيد وأنساقه يورث قضايا جمة، ولعلنا نعاين جملة منها للتعرف المنهجي الأوثق على شغل الحداثة لدى الحميدين في اللغة الشعرية. وأشير إلى أربعة قضايا هي الغموض والإحالة والتشكيل والتوقيع الإيقاعي:

8-1-الغموض:

فهم الغموض إلى مطلع القرن العشرين صفة تطلق على الأثر الأدبي الذي يصعب تفهم معناه.

ويختلف عن اللبس الذي تتعدد فيه المعاني، ويتعسر الوصول إلى المعنى المقصود منه، ورأى آخرون أنه ناتج عن تعدد مستويات المعنى للتعبير عن فكرة بالغة التعقيد(26). غير أن وليام إمبسون نقل مفهوم الغموض من عسر الإيصال إلى

مشروعية الإرسال في كتابه الشهير "سبعة أنماط من الغموض Types of Ambiguity Seven" ليجعل منه علامة على الشعرية بما يوفره من تعدد المعاني واحتمال الدلالات، وكان هذا الفهم إيذاناً بتمييز الغموض عن الإبهام الذي يستغلق فيه المعنى أمام أية قرينة دالة، وربما لفقره الدلالي، أو عسر أنساق التنضيد عن التوصيل، ويتبدى الإبهام في البنية المجازية أو الاستعارية التي تعاني من ضبط هذه الأنساق في أشكال الكتابة الهذيانية أو الاستطرادية عندما تفتقر إلى القرائن وروابطها، أو الإنشائية العصية على علائق المعنى أو معنى المعنى. ولربما عدّ الغموض سمة إيجابية في الحداثة الشعرية من منطلق هذا الفهم الذي يميز بين الغموض والإبهام، فالغموض ملازم للغة الشعر المجازية والاستعارية والدلالية والتعبيرية وقابليتها المستمرة للتأويل والتفسير.

إنني أرى الغموض صفة ناجمة عن طبيعة اللغة الشعرية الاحتمالية، وليست تقنية حداثة فحسب، أي أنها ناتجة عن الممارسة الشعرية في الكتابة والتلقي، ونلاحظ حالات نادرة لغموض يستغلق على التجربة وفهمها في شعر الحميدين، إذ يتيح منافذ إيحاء ضمن أنساق تنضيده، غير أن تراكم أفكار الشاعر وفيض أحاسيسه إزاء موضوع ضاغط على الوجدان أدى إلى الغموض في قصيدة "محاولة على السبور" (من ديوانه: ضحاها..) كما في هذا المقطع:

"وإذا جاءك يسعى

ففتش وتحقق...

ليس إلي..

-الـ، أنت.. أثبت لي..؟

-/أم أن شيطاناً تساءل/ ما؟/" (ص 127).

لا يستغلق عند الحميدين على المعنى، بل يدانيه، ويشي بما يبهض أنساق التنضيد الشعري، كان تتكوم التراكيب اللغوية، وتتراكم دلالاتها، امتزاجاً يُعسر معه التعبير عن الحالة المعقدة، كما في هذا المقطع من قصيدة "وتنتحر النقوش.. أحياناً":

"النور يخبو كلما اقتربت عيون البوم/ تحجل..

ثم تحجل/

في هروب مدبر يبدي قفاها قد توشى بالنقوش،

وبالحروف الصفر، تحفظ.. ثم تلفظ..، ثم تقرأ.

عندها يبقى ويغفر فاه.. يرفع كفه اليمنى/ ويتبعها

الشمال إشارة للسالكين". (ص 14).

وقد أدى ثراء الإيحاء وفيض الدلالات إلى غموض بتأثير وفرة المجازات ضمن نسق التنضيد، كما في قصيدة "مغني الكوخ" (من ديوانه: أيورق..):

"و.. (هكذا أغني)

قد بذرت رسومها

فأينعت.. وأخصبت

وعندما حان القطاف

سافر الحراس، والفلاح، والمطرب

بلا وداع..

ولم تقل: إلى اللقاء" (ص 58).

ولا يخفى أن الغموض في قصيدة الحميدين مستحب، لأنه سرعان ما يندغم في البنية الدلالية، فقد أراد الحميدين من الغموض سبيلاً لاتساع الاستعارة وطلباً لمعان متعددة في التعبير عن حالة نفسية وذهنية شديدة التعقيد، كما في قصيدة "رسالة من احتضار العقم" (من ديوانه: أيورق..)، فثمة الغموض ناتج عن تداخل المعاني المتعددة، وفي قصيدة "إخصاب" (من الديوان

نفسه) كان الغموض ناتجاً عن التداخل والتعارض في ألفاظ القصيدة. ولا يخفى أن الغموض في قصيدة الحميدين بعد ذلك ملازم للغة الشعرية كلما أوغلت عميقاً في بنيتها المجازية، وكلما تعددت إيحاءاتها، وتمازجت معانيها، وتشابكت دلالاتها.

8-2-التشكيل:

عني الحميدين بالتشكيل في قصيدته أيما عناية، ولكنه لم ينأى في عناصره التشكيلية عن اللغة رسماً وعلامات ترقيم وتوزيعاً جديداً للحروف والكلمات، ولم يغال بعض شعراء الحداثة العربية في التقليد الغربي للنزعة التشكيلية في الشعر التي فاقت التصورات مجانبة للغة الشعرية ذاتها، اعتماداً على عناصر تشكيلية تستبعد اللغة مثل اللجوء إلى الألعاب الشكلية البصرية أو ما يسمى بالتجسيد، أو ترى في اللغة عنصراً شكلياً جانبياً في تقنية الفراغ والمساحة المفتوحة التي آلت إلى تحرير معمارية القصيدة من البنية اللغوية وحدها. استفاد الحميدين من تقانات التشكيل في تحديث بنية قصيدته بتوكيده على اللغة، لا التشكيل بذاته. ولربما كان محمد نجيب التلاوي مصيباً في تفريقه بين الإيجابيات الممكنة للظاهرة التشكيلية، والسلبيات الكثيرة الناجمة عن الغلو في الالتفاف عن اللغة إلى التشكيل بذاته. "وأهم السلبيات، برأيه، أن مضمون النص التشكيلي يتسم بالغموض المبالغ فيه أو السطحية المتبذلة، التي خرجت ببعض النصوص بعيداً عن نفوذ الشعر، كما أن العناية زادت بالتشكيل أكثر من النص الشعري نفسه، وهو الأساس، والمفروض أنه هو المفجر للتشكيل، كما أن القصائد مالت إلى القصر الذي وصل حدّ القصيدة البيت، ولكن دونما تكثيف صياغي وفكري"(27).

اعتمد الحميدين على اللغة في تشكيل قصيدته، ونأي عن المغامرات البصرية، وأفلح في مسعاه المستمر لتجديد معمارية القصيدة بالتزامه ببناء مركب غالباً يستند إلى تقانات التوليف والمسرحة بالإضافة إلى الترقيم والانقطاع والاتصال والعنونة الفرعية(28).

وهو جهد يلتقي فيه الحميدين مع مجددي الشكل الشعري الذين حرصوا على انبثاق التشكيل من داخل التقليد الشعري بوصفه لغة هي مادة التشكيل. وهذا ما كان في بنية قصيدة أدونيس القصيرة، على سبيل المثال، فقد كانت اللغة منطلق التشكيل بناء المتعددة، على أساس المقابلة، أو على أساس تتبع المنظورات المتعددة لنقطة مركزية، أو أساس المراوحة بين نوعين من الزمن، كما في تحليل علي الشرع النفاذ(29).

لقد نجا الحميدين من إغراء التشكيل لذاته، مما بلغ الولع به حد الغلو لدى الكثيرين من شعراء الحداثة.

8-3-التوقيع الإيقاعي:

جدد الحميدين في بنية قصيدته الإيقاعية معتمداً على اللغة وطاقاتها الصوتية والبصرية، ومحافظاً على تقليدية الإيقاع الشعري العربي بأوزانه وتفعيلاته وتوقيعاته الصوتية واللسانية، وحريصاً على نغمية اللغة من خلال التكرار أو التوازي أو التلاشي مما تناولناه من قبل.

تجنب الحميدين الإسراف في التوقيع الإيقاعي لقصيدته مثلما التفت عن النثر أو صوغ قصيدة النثر، لأنها لا تتيح للعمل الشعري إيقاعاً خارجياً ظاهراً، ولأن اللغة الشعرية عنده هي مدار البنية الإيقاعية.

8-4-الإحالة:

وصفت الإحالة بأنها الإشارة إلى الدلالة الخافية في النص، أو هي محمول اللغة كما تنبئ عنه علامة في أنساق التنضيد، أو هي مرجع الكلام بتعبير الألسنيين، غير أن تقييد المرجع بالإشارة أو العلامة بقرائن ظاهرة أو كامنة يجعل الإحالة مراح الدلالة، فلا يحمل كل كلام إحالة، والإحالة، بمعناها المباشر، تحيل إلى محمول يفصح عن المرجع. وتظهر الدراسات الألسنية الحديثة شططاً في تعميم مفهوم الإحالة لازماً في البنية النصية، ومثال ذلك دراسة مريم فرنسيس "في بناء النص ودلالته: محاور الإحالة الكلامية" التي تجعل من الإحالة في صلب كلّ كلام، بينما هي ملازمة للنصوص ذات المحمول الثقافي أو الدلالي الثر بوساطة إشارات وعلامات في البنية النصية. وقد قسمت فرنسيس بناء النص الإحالي إلى بناء بسيط (وحالاته القص المقيد اللا إشاري، والوصف المقيد الإشاري والوصف المطلق) وبناء مركب (وحالاته تعاقب المطلق والمقيد، وتداخل المطلق في المقيد، وتداخل المقيد الإشاري في القص اللا إشاري)(20).

وأورد هذه الملاحظة حول فهم الإحالة بين النقاد الألسنيين والنقد الموضوعي للتوكيد على تثمير الحميدين للغة إحالات

ثقافية، إشارية ودلالية، عضدت رؤية الشاعر إلى العالم من منظورات مؤرقة بالإحساس المأساوي أو الفاجع بالحياة.

9-خاتمة:

عاينت في هذا البحث قضية اللغة ولغة الشعر تمهيداً لمعالجة ظواهر لغوية محددة في شعر الحميدين، وهي العنوان والتكرار والحشد والتلاشي والانزياح. وأوجزت القول في طبيعة هذه الظواهر وأبعادها البنيوية والدلالية والجمالية نظرياً، وأفسحت المجال لتجلياتها التطبيقية والأوجه المختلفة لاستعمالها.

وخصصت حيزاً من البحث لمناقشة قضايا التنضيد اللغوي مما يؤثر إيجاباً وسلباً على البنية الدلالية والجمالية للغة الشعرية، ولا سيما الغموض والإحالة والتشكيل والتوقيع الإيقاعي، على أنني في أقسام البحث كلّها لم أغفل عن ملاحظة السيرورة التاريخية النقدية لانبثاق خصائص اللغة الشعرية من موروثها القومي تدعيماً لأبحاث الهوية في النقد؛ وتوكيداً على تحديث الحميدين للغة الشعرية من منظورات أصالة لا تخفى.



■ الهوامش والإحالات:

1-ويس، محمد أحمد: "نحو معيار للانزياح" في مجلة "الموقف الأدبي" (دمشق)، 20 تشرين الأول 1999، ص 34.

2-الزبيدي، مرشد: "اتجاهات نقد الشعر في العراق"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 114-115.

3-دك الباب، جعفر: "النظريات اللغوية العربية الحديثة"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996، ص 218.

4-حسن، عبد الكريم: "لغة الشعر في زهرة الكيمياء بين تحولات المعنى ومعنى التحولات"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1992، ص 30.

5-انظر على سبيل المثال أبحاث ندوة النادي الأدبي الثقافي بجدة: "قراءة جديدة لتراثنا النقدي" (مجلدان)، جدة، 1990.

وكان شارك حشد من خيرة علماء اللغة والنقاد أمثال: تمام حسان، وجابر عصفور (مصر)، وحمادي حمود، ومحمد الهادي الطرابلسي (تونس)، وسعد مصلوح، وشكري عياد، وصلاح فضل، ومصطفى ناصف، ولطفي عبد البديع، وعز الدين إسماعيل(مصر)، وكمال أبو ديب (سورية)، وعبد الملك مرتاض (الجزائر)، ومحمد الهدلق، وحسن الهويمل، وعبد الله المعطاني، وعبد الله الغذامي، ومحمد مريسي الحارثي، وسعيد السريحي (السعودية)، ومحمد برادي ومحمد الكتاني (المغرب)، وعلي البطل (فلسطين).

6-أصدر سعد الحميدين خمسة داوين، هي في طبعتها المعتمدة في هذا البحث:

-رسوم على الحائط، الطبعة الثانية، نادي الطائف الأدبي، 1991م (صدرت الطبعة الأولى عام 1976م).

-"خيمة أنت والخيوط أنا"، الطبعة الثالثة، منشورات دار الأزمنة، القاهرة 1992م (صدرت الطبعة الأولى عام 1986م).

-"ضحاها الذي.."، دار الشريف، الرياض، 1990م.

-"وتنتحر النقوش أحياناً"، دار شعر، القاهرة، 1991م.

-أيورق الندم، الطبعة الثانية، القاهرة، دار شرقيات، 1995م، (صدرت الطبعة الأولى عن نادي الطائف الأدبي، الطائف، 1994م).

7-الجزار، محمد فكري: "العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 81.

8-الموسى، خليل: "قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 112.

9-استغرق علاء الدين رمضان السيد (مصر)، على سبيل المثال، في التفريعات في كتابه "ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996، ولكنه ظل بمنأى عن الشكلية، بينما تداخلت بعض التقسيمات والتفريعات تحت وطأة الحاجة إلى التسويغ النظري، الفكري والنقدي.

10-انظر:

-"موسوعة المصطلح النقدي" (ترجمة عبد الواحد لؤلؤة)، المجلد الرابع (خاص بمصطلحات المفارقة والترميز والرعوية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993، ص ص 188-189.

11-"ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث"، مصدر سابق، ص 85.

12-المساوي، عبد السلام: "البنيات الدالة في شعر أمل دنقل"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1994، ص 61 و ص 80.

13-"ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث"، مصدر سابق، ص 89.

14-العاني، شجاع مسلم: "قراءات في الأدب والنقد"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص ص 13-14.

15-"البنيات الدالة في شعر أمل دنقل"، مصدر سابق، ص 39.

16-اليافي، نعيم: "أطياف الوجه الواحد: دراسات نقدية في النظرية والتطبيق" منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص ص 4-95.

17-"قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر"، مصدر سابق، ص ص 130-131.

18-المسدي، عبد السلام: "الإسلامية والأسلوبية، طبعة منقحة ومشفوعة ببليوغرافيا الدراسات الأسلوبية والبنيوية"، الدار العربية للكتاب، طرابلس، تونس، ط3 (د. ت. ولعلها عام 1984).

19-"ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث"، مصدر سابق، ص 141.

20-"الأسلوبية والأسلوب"، مصدر سابق، ص 163.

21-انظر:

-"نحو معيار للانزياح"، مصدر سابق، ص 23-34.

-"أطياف الوجه الواحد"، مصدر سابق، ص 91-104.

22-"أطياف الوجه الواحد"، مصدر سابق، ص 92.

23-"الأسلوبية والأسلوب"، مصدر سابق، ص 163.

24-مجموعة مؤلفين: "نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس" (ترجمة إبراهيم الخطيب)، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982، ص 68.

25-انظر:

-خضير، ضياء: "الشعر الجديد من اللغة ذاتية الغائية إلى الدلالية" في مجلة "أوراق" (عمان)، العدد 12-13-1999، ص 32. (ثمة ملحق بالبحث عن اللغة الشعرية بين ثلاثة شعراء عرب معاصرين: أحمد عبد المعطي حجازي، سعدي يوسف، حميد سعيد).

26-وهبة، مجدي (ورفيقه كامل المهندس): "معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب"، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص 264.

27-التلاوي، محمد نجيب: "القصيدة التشكيلية في الشعر العربي"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 368.

28-انظر أيضاً للمقارنة: "البنيات الدالة في شعر أمل دنقل"، مصدر سابق ص ص 211-232.

29-الشرع، علي: "بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1987، ص ص 88-117.

30-فرنسيس، مريم: "في بناء النص ودلالته، محاور الإحالة الكلامية"، وزارة الثقافة، دمشق، 1998، ص ص 57-71.

د. عبد الله أبو هيف



قراءات... قراءات... قراءات

الصورة الخاصة والمشهد العالي في

لعلها كانت الأقدر على اختراق جدار الذات، بعيداً عن الانزلاق في ردهة البحث عن سبيل للوصول، أو البحث عن أداة لهذا الوصول، كانت تنساب، الزميلة الأدبية الشاعرة، السيدة هنادة الحصري، في مساحات واسعة من مجموعتها الشعرية الأخيرة: [رنيم النرجس] الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب، فوق مخمل من كلمات مسكونة باليقظة، بقدر ما هي محمولة على جناح من ريش البهاء، أو قل، رفيف البوح، لم تكن بعيدة عن ذلك كله، بقدر ما كانت تمسك عصا القدرة على البثّ، والبحث، في آنٍ معاً، في أغوار الروح الرغبة والقدرة على ملاحقة الآخر، والباقي، من جملة ممهورة بالفرح، أو بالألق، هذا إن لم نصغ لماء الحضور اللطيف، وإيقاع رتيب من الصمت حيناً، والهروب في أحيان كثيرة.

بهذه الحالة العالية، من دهشة الكلام، ورقة الحضور، وسهولة التركيب، تنزع السيدة الشاعرة، إلى فضاءات واسعة من مساحات شعرية تحمل خصوصية واضحة، تكاد تكون متفردة فيها، أو من خلالها، ولعلها كانت الأجدر بذلك، من بين جملة الأصوات الشعرية النسائية على خارطة المشهد الشعري العربي السوري، من خلال ملكية خاصة، أو صفاء روحي خاص، أضاف وجبة هامة لمفاصل الجسد الشعري، خاصة حين تقرأ هذه المجموعة بعيداً عن إثنيات الداخل والخارج، والخاص والعام..

تدلقُ ذاتها الشاعرة، في مساحة تكاد تحسب للوهلة الأولى أنها أفرغت كلّ ما في جعبتها الشعرية، بيد أن ذاتاً متصاعدة تفاجئ ذائقتك، وتحاصرك، في رهان تكاد تكون خاسراً إياه، حين تباغتك بمساحات أخرى تفيض جدارة وفرادة، وتغلق عليك باب التخمين، على أنّ التي سالت أمامك، بكلّ هذا البهاء الجميل، شاعرة مالكة كلّ أدواتها، بحكمة الإبداع ورقة الفنان وقدرة المتمكن..

تفاتحك بداية، بمساحة واسعة من مشهد لمقطع واسع المخيال، ممتد من صهيل خيل منهورة، في أعالي الجبال، إلى ضحى يستحم بهمس سرير النسائم، مثل حمام من الياسمين، مروراً بجملة من الصور المضغوطة لدرجة عالية جداً، تفصح عن غيم كتف بستان حور، وحطابين يستهدفون قوام الجذوع، قبيل أوان ربيع جميل، فتشفّ، هذه اللمحة الأولى، بأنّ الشاعرة لم تلتقط صورتها تلك من مشاهد للداخل السوريّ، تدرك مباشرة أنّها خلقت صورة مركبة اقتطعت أجزاء منها من خلال تجوالها خارج المرأى العربي، مختتمة إياه بحمام الياسمين الدمشقي، نزوعاً جميلاً إلى أصل يداهم الذات ويسيطر عليها، ويشدها في أرقى حالات النقاء والدهشة والانبهار.

وفي قصيدة أخرى، جاءت تحت عنوان: [ضفائر ليل]، تقول الشاعرة:

[كانت انداء الفجر تقطر عسلاً/ فوق مناقير عصافير الصبح الألماسيّ.

فتغنج قامات زنابقنا بقياثرها/ يتثاءت مخمل مملكة النوم، على عيني /ويوقظني بهسيس الصمت..!!] [المجموعة -ص22].

لا تستطيع إلاّ أن تعيد قراءة هذا المقطع أكثر من مرة، كي تحاول الالتصاق بجزء من إيقاع حياة تنزع لها الذات كثيراً، في وصف فجر يحمل لك هذا الكم الهائل من التفاصيل الآسرة، إنها أنداء الفجر التي تقطر عسلاً، فوق مناقير الصبح، وأي صبح!؟ إنّه الصبح الألماسي، فتغنج، ولم تقل مفردة أخرى لعلها لن تؤدي المشهد الأنثوي الناهب للأعصاب، لقد انتقت هذه المفردة كي تصل بك إلى المساحة التي تقصد، فتغنج قامات الزنابق، ولاحظ معي الجملة التالية: [يتثاءب مخمل مملكة النوم، على عيني]، هنا تشعر أنك تعيش الحالة ذاتها، لم تكتف الشاعرة بنقل مشهد الاستيقاظ العزيز، لقد فتحت أدواتها وأشهرت سكين اللغة، في إسقاط وانزياح هائلين، جعلا للنوم مملكة، ولهذه المملكة مخمل الحضور، فكيف إذا تثاءب المخمل في هذه مملكة..!؟ كي يوقظها بهسيس الصمت، هنا يحسب المتلقي أنّ صوتاً إضافياً سوف يوقظها، لكنّها تفاجئك، بأنّ هذا الصوت كان هسيس

الصمت، إنها حالة متطورة من القبض على المشهد الذي لا يخطر على بال، ولكن حين يصلك تدرك أنك أمام المشهد الدهشة، الذي ارتفع لسقف المبتغى، أو دون ذلك!!

وفي مقطع حميمي مسبوك بنزف الأعصاب، وماء السفر، في عالم أعلى من الأرض، والذات تقرأ عليك:

[كأس من الألحان رحت لأحتسيها:

كان (باخ) مختثراً، /في سحبة الأوتار/ يرصدني.. فيخنقني العتاب] [المجموعة –ص35]

لاحظ معي هذه الكأس التي راحت تحتسيها، ثم هذا الانتقال الباهر، لتدلل على لون الموسيقى التي كانت تصغي إليها، إنها (لباخ) الذي تخثر في صدى الأوتار، حين يرصدها ليخنقها عتاب البعد، خاصة حين تترك لك مجالاً واسعاً من تصور لحجم الذكريات في لحظة هذا النأي..

وفي قصيدة أخرى تقول:

[جئني مّولا من شفة الشرفة/ كي لا أقضي لفحاً في أفق يشرب نخب الشمس/ تتسّرب أعشابك– هذي البرّية –بين مفاصل أيامي/ فأرى وشمك فوق الجيد هلالاً كالعناب الدامي/ يا غصناً من ليمون عانق جيد صباحاتي] [المجموعة –ص38].

إنّها المرآة التي تنشطر أنوثة، في لحظة واحدة، لتغسل نهر الصباحات بماء دفقها، فتتمناه أن يأتيها من شفة الشرفة، ليس من الشرفة، ولكن من شفتها، كي تلفت انتباهك إلى لهيب شفتين منتظرتين، أصلاً، من جهة، ومن جهة أخرى، كي تخرج من صورة معتادة متكررة في حضور العاشق وتخفيه، خاصة حين يكون حضوره من خلال الشرفة، فهي أرادته أن يأتي من شفة الشرفة، خشية من أعين الرقيب والحضور، وربما في غاية ما تصبو إليه، ولو كان ذلك حضوراً منقوصاً.

ثم تذهب لتستدرك بأنها سوف تقضي نهارها، وهي تلاحق خيوط الأفق، إن لم يجئ، وكي تبين لك الوقت وتفاصيله، اكتفت بإشارة مختزلة جدّاً: [في أفق يشرب نخب الشمس]، لكنّ حضوره الروحي العالي، في غيابه الماديّ، يتسرب إلى أيامها، لا بل إلى مفاصل الأيام. وهنا علينا أن نلاحظ أن الأيام تختلف عن مفاصلها، فالأيام هي الساعات العادية التي تمر دون إدراك لها، أو اكتراث بها، في حين أن مفاصل الأيام، هي الساعات الهامة من هذه الأيام، هي لحظات الإدراك والصحو المتميزة والمعدودة والمحسوبة بدقة.

كما تفصح عن مشهدٍ طبيعي خلاب، تحاول فيه أن تحدث انزياحاً رائعاً، تزاوج فيه بين طبيعة الروح ونعناع البراري، حيث تقول:

[ألمس روحي كنعناعة في البراري، /يحركها جبروت الرعود/ كما يشتهي أمر البرق، /في ليلة باردة..!] [المجموعة –ص71].

لاحظ هنا جبروت الرعود وأمر البرق في الليلة الباردة، كلها تفاصيل مختزلة جداً للدلالة على حالة من دهشة متفردة، تحاول من خلالها الشاعرة رصد ورسم حالة الروح لديها، كما تسهم في رصد جوانية فسيحة..

إنها الصورة التي تركض إليها الشاعرة، وهي ناتجة عن التصاق حار ومرتفع مع الطبيعة، وتفاصيلها، وحسّ عال بالمحيط، وشغف به، تلوذ بها، لأنها تعيشها بتفاصيلها الصغيرة، بنمنماتها الخاصة والعامة، تلتقطها بعفوية الإنسان، لتنتجها بريشة المبدع، الشاعر الحاضر، المفعول والفاعل، في آن معا.

خالد العبود



متابعات... متابعات... متابعات

بحوث

العدد الماضي

ضم العدد 363 من مجلة الموقف الأدبي لشهر تموز 2001 ملّفاً خاصاً عن الأديب الراحل أديب النحوي، وتأتي التفاتة المجلة في الوقت المناسب لسببين الأول: انصراف الجيل الجديد عن أدب روّاده ومعلميه، والثاني، أهمية النحوي بين أبناء جيله الكتّاب العرب، الذين كانوا سبّاقين ثقافياً في نظراتهم الحضارية إلى المستقبل الجديد، ومعبرين عن الواقع المأساوي، بكل أبعاده الراهنة، وإرهاصاته الذاخرة بالثورة والنضال وبالكلمات التنويرية والتثويرية، بدءاً من مطلع الخمسينيات وبدايات الاستقلال الوطني في القرن الماضي، حيث برزت -بعد مرحلة محمد النجار، وعلي خلقي ومعروف الأرناؤوط- إبداعات عشرات الكتاب السوريين الحاضرة أسماؤهم في الأذهان، كعبد السلام العجيلي وخليل هنداوي. نسيب الاختيار. مظفّر سلطان. مراد السباعي. فؤاد الشايب. جورج سالم. مطاع صفدي. ليان ديراني. نزار مؤيد العظم. عبد الله عبد. نصر الدين البحرة، عبد العزيز هلال، اسكندر لوقا، سعيد حورانية، عادل أبو شنب، زكريا تامر، صميم الشريف، حسيب كيالي، وليد إخلاصي، حيدر حيدر، هاني الراهب، فارس زرزور، ياسين رفاعية، حنّا مينه، جان ألكسان، فاضل السباعي، إلفت إدلبي، أم عصام، إنعام المسالمة، غادة السمان، وداد سكاكيني، سلمى الحفار الكزبري، وكوليت خوري، على سبيل التعداد لا الحصر، ممن أسهموا في إيضاح معالم الصورة الواقعية للمجتمع السوري والذي يستحق كل واحدٍ منهم ملفاً خاصاً- وأرسوا وضع القصة السورية كفنٍّ له خصائصه المحلية، مثلما له خصائصه العربية والعالمية، وكان للنحوي مشاركة فعالة فيه.

ضمّ الملفّ البحوث الآتية:

1-أديب نحوي- شهادة: وليد إخلاصي.

2-أديب النحوي في مرآة النقد: د. نضال الصالح.

3-التواتر في الرواية، د. قاسم المقداد.

4-أديب النحوي بين السيرة والسرد: محمد أبو معتوق.

5-أديب نحوي. تعريف موجز.

أولاً: أديب نحوي. شهادة. وليد إخلاصي.

قبل أن نقف على شهادة قصصي روائيّ من أبناء مدينة النحوي، ومعاصريه، لا بدّ من الإشارة إلى الاختلاف الذي وقع بين عددٍ من الكتّاب في (كنية) المحتفى به (النحوي) إذْ وردت لدى وليد إخلاصي مجردةً من (أل التعريف) بينما وردت لدى غيره مجردةً مرّةً، ومعرفةً مراتٍ، وأبرزها ما ورد في بحث د. نضال الصالح (أدب النحوي في مرآة النقد) و(أديب نحوي تعريف موجز) الذي ذُيل باسم الصالح الذي أعدّ الملفّ، والذي يبدو أنه ملفّ حلبيّ بكل معنى الكلمة، على الرغم من وجود مادة د. قاسم المقداد بين مواده، وكم كان ممتعاً لو تعددت المشاركات من الكتاب الذين أحبوا النحوي وأعجبوا بأدبه من الشهباء وخارجها.

تنطوي شهادة وليد إخلاصي على نظرة إعجاب بأدب صديقه، وكلمة وفاءٍ تجاه الأديب الذي ظهر في حيّ شعبي بمدينة

حلب، فحمل رايتي الأدب والنضال السياسي، وكان صاحب مشروع إبداعي في الأدب الحكائي الذي اتسم بالمحلية الحلبية الشعبية والوطنية، وتمسّك بها مؤكّداً على أهمية (المحلية) ومن ثم تجسيد المدينة لغةً اجتماعية وسلوكاً إنسانياً، يمنح حكاياته هوية (حلبي) بامتيازٍ، وإن كان سبقه فيها (خير الدين الأسدي) في محليةٍ نوعية وفريدة.

لقد تمثل النحوي الروح الشعبية، مما يدل على "أن البنية الفكرية له كانت متداخلة مع عواطف قوية، تجاه كل ما هو شعبي، وأن خلفيته الحزبية تجلّت في التعبير عن جانبها الشعبي، فكأنما بات في قصصه ورواياته حكواتياً يتقن فن التعبير عن أعماق الشعب".

ويأتي الكاتب على الجانب السياسي الذي بدأ أخلاقياً، فدفعه إلى التفاعل المثمر مع القضايا الوطنية المتمثلة في النضال الفلسطيني بخاصةٍ والنضال العربي بعامة، وتنتهي الشهادة بذكر جائزة بلدية حلب التي منحها النحوي عن كتابه (مقصد العاصي) مع زميليه فاتح المدرس وعلي رضا، ويختم ذلك بمقطعٍ من قصة (سلاح الأعزل) للنحوي يعلق عليها تعليقاً عاطفياً يتم عن إعجابه بالنحوي وفنه معاً.

إن الشهادة على الرغم من جماليتها بدت مختزلة، وقد كنا نتمنى لو (شهد) وليد إخلاصي برفيق دربه الأدبي بأكثر من ذلك على مواقفه التي شهدها وعاينها، وبصورةٍ خاصة مايتعلق منها بالإبداع القصصي والروائي لاعتقادنا بأن وليد إخلاصي يمتلك منها الكثير، وهو أفضل من يكتب عن صديق أحبّهُ ووقف على جانبٍ عريض من سيرته الأدبية والسياسية.

وثمة نقطتان تستوقف قارئ الشهادة. الأولى: "أن الكاتب عمّم مصطلح (الوطنية) على القطرية والفلسطينية والعربية في قوله (وكان برنامج (أديب نحوي) السياسي في جانبه الأخلاقي قد دفع به إلى التفاعل مع القضايا الوطنية المتمثلة في النضال الفلسطيني بخاصة والنضال العربي بعامة.." مما يعني أن المقصود هو (القومية) التي تدلّ على الشمول والاتساع العربي أكثر مما تدلّ على الوطنية المتمثلة في القطرية.

الثانية: أن الكاتب يثير في ذكرى أديب نحوي ما يوحي بأن هذه الشهادة قُدّمت في حفل تكريم، لقوله: "وهناك ما يمكن أن يثار في هذا المقام، ونحن نستعيد ذكرى أديب نحوي، وهو أن هذا التكريم لرجلٍ كرّم الأدب والوطن بأعماله".

وهذا خلافٌ لما يعنيه مصطلح (ملفّ) الذي حفلت به المجلة، والذي لم يذكر أن البحث قُدّم في حفل تكريم.

ثانياً: أديب النحوي في مرآة النقد. د. نضال الصالح:

يبدو اهتمام الكاتب بالنقد البنيوي جلياً حين يأخذ على النقاد التقليديين مثالب خطابهم الانطباعي والتأثري، وغلبة الذاتي على الموضوعي، كما يأخذ على مدبّجي الكتب النقدية في سورية تجاهلهم النحويّ من أمثال: ابن ذريل في كتابه "أدب القصة في سورية" الصادر عام 1966 وسامي الكيالي في كتابه "الأدب المعاصر في سورية" الصادر عام 1968، وبو علي ياسين ونبيل سليمان في كتابهما "الأدب والأيديولوجيا في سورية، الصادر عام 1974، وكذلك الحال في المؤلفات النقدية لعادل أبو شنب ومحمد كامل الخطيب، وعبد الله أبو هيف، ود. حسام الخطيب، ومحمود الأطرش، ونعيم اليافي وسيف الدين القنطار على الرغم من صدور أول مجموعة قصصية للنحوي (كأس ومصباح) عام 1947.

ونتيجةً لهذا الإهمال البيّن في ذكر قيمة كتابات النحوي فإن الممارسة النقدية الوحيدة التي أشارت إليه بوضوح هي دراسة رياض عصمت في كتابه (الصوت والصدى) الذي تناول رواية (عرس فلسطيني) كما أن عمر الدقاق توقّف عنده في كتاب (فنون الأدب المعاصر في سورية).

وكما تجاهلته كتبُ النقد القصصي، كذلك كان شأنه مع كتب النقد الروائي التي تتصل بالواقعية، والتي ألفها ابن ذريل، ومجمل كتابات حسام الخطيب، ومعظم مؤلفات سمر روحي الفيصل وخاصة كتاب (بناء الرواية العربية السورية) ونبيل سليمان وفيصل سماق ود. علي نجيب إبراهيم، وفادية الحلواني، فضلاً عن الموضوعات التي تناولت السرد العربي في كتابات محيي الدين صبحي وجورج طرابيشي ونبيل سليمان ومحمد كامل الخطيب وخلدون الشمعة، ود. نعيم اليافي ومحمد عزّام وجورج سالم ود. صلاح صالح ود. عبد الرزاق عيد وسواهم "على الرغم من أن بعض أعمال النحوي الروائية يبدو جذراً أيضاً في الموضوعات التي اشتغل عليها هؤلاء النقاد. وهذا ما ألحق الأذى الأدبي بالنحوي الأديب القاص والروائي، وقد ردّ الكاتب أسباب هذا التجاهل إلى عاملين: أيديولوجي كان يحاكم انتماءات الكتاب الحزبية، وإداري وزاري أبعد عنه المشتغلين بالنقد في سورية دونما تعليل.

لكن إهمال النقد السوري للنحوي قابله اهتمام وحفاوة لدى عدد من النقاد العرب من أمثال صالح أبو اصبع وشكري عزيز ماضي وإبراهيم حسن الفيومي، ود. إبراهيم السعافين وسيد حامد النساج، لكن ما يؤخذ على هؤلاء أنهم عنوا بالمضمونات القصصية، والروائية "وقلما توقفوا عند أبنيتها الجمالية وطرائق صوغ الروائي لموادها الحكائية الخام" ومعظمهم اتجه إلى رواية (عرس فلسطيني) التي تُعدّ "نموذجاً روائياً عربياً مميّزاً للرواية الثورية التي ترسم طريق عودة فلسطيني الشتات إلى أرض وطنهم. "

إن بحث د. الصالح الجادّ ينّم عن إطلاع واسع على ما كُتب نقدياً عن النحوي، كما إن درايته بفن النقد قد أضفى بعداً آخر على الملفّ، وبصورةٍ خاصة ما يمكن أن نطلق عليه (نقد النقد) وإن كان قد ظهر بين فكرةٍ وأخرى على صورة لمزاتٍ تدين الأساليب التقليدية التي يكتبها متخصصون وغير متخصصين، لكن ما يمكن أن يقف عنده القارئ- هو –اقتضاب البحث مما جعله لا يشتمل على معظم ما كُتب عن النحوي في سورية وخارجها، وعلى سبيل المثال فإن العدد الخاص من مجلة الموقف الأدبي، عن الرواية

السورية. الصادر عام 1982 قد ضم دراسة ومقابلة معه، كما إن جريدة الإسبوع الأدبي أصدرت ملحقاً عنه، واستكمالاً للمرآة النقدية، فإن من الضروري الإشارة إلى أن عدداً من الكتب النقدية الهامة في الوطن العربي درست النحوي، أذكر منها على سبيل المثال. كتاب(الفن القصصي في فلسطين) للدكتور نصر عباس بمقدمة الدكتور محمد مصطفى هدارة. الذي درس النحوي تحت عنوان (الواقعية الجديدة في الرواية) ورأى أن رواية (عرس فلسطيني) تتناول فكرةً بسيطةً إلاّ أنها على بساطتها قد عولجت بطريقةٍ جيدةٍ، ضمن سياق فني، ووصل كاتبها إلى رؤيةٍ واضحةٍ، وذكر أن فكرتها دارت حول الانطلاق النفسي الرحب الذي أطلق له الفلسطيني العنان بمجرد أن عايش لحظة السعادة التي تفصله عن واقع الألم والعذاب المميت إلى أعمق أعماق نفسه، وهو الثورة "وقد صورها بقلمٍ رشيقٍ سلسٍ يمتاز بالدقة والاتقان" كما رأى أن شخوصها واضحو المعالم، ينصهرون بصورةٍ عامةٍ داخل بوتقة الرمز الواضح، لانطلاقة الثورة، وشرارة النضال، وتعدّ (فاطمة) الرمز الشامل لفلسطين ذاتها التي مهُرها التضحية والبذل والعطاء.

ويأخذ على (الرواية /القصة) بعض الهنات والمآخذ التي أثرت على خط القصة الأساسي، نظراً لاتباع القاصّ الأسلوب الحادّ العنيف في كثيرٍ من صفحات القصة مما أثّر على الأسلوب والهيكل الفني العام، خاصةً أن الهيكل يتبع أسس المدرسة الواقعية الجديدة، من حيث تركيزه على بعث الأمل في المستقبل، مع الفرح العام المنبعث من داخل الواقع المتشتّت والمفجع، أضف إلى هذا أنها اعتمدت تصوير الفرد باعتباره قيمةً فريدةً خلاّقةً، وقادرةً على صنع المستقبل الأفضل وقد دفعت حساسية النحوي المفرطة بآلام شعبه، نحو تعبيراتٍ مؤثرة إلى حدّ بعيد، مما أوقعها في المباشرة "بل الخطابية في معالجته الفنية للفكرة لأسبابٍ عدّةٍ منها: عدم اختمار التجربة بشكلٍ متكاملٍ، ثم الانفعال الوقتي السريع حول هذا الموقف، أو ذاك، ناهيك عن التسرّع بإخراج أدبٍ يعبّر عن لحظة التمزّق تلك، وهذا أمرٌ ضروريّ في نظر كثيرٍ من الأدباء والفنانين، ومن هنا تأتي النماذج في تلك الفترة العصيبة من حياة الأمم والشعوب ينقصها الإتقان والجودة إلى حدّ كبير"ص231.

ثالثاً: التواتر في الرواية (عرس فلسطيني لأديب نحوي نموذجاً):

د. قاسم المقداد:

يبتدئ البحث بإطلالة رومانسية حزينةٍ يقارن فيها الباحث- بشجى- بين زمن طباعة الرواية في بيروت، قبل تسعة وعشرين عاماً، وحال الفلسطيني آنذاك، وبين العرس التاريخي الحديث الذي شهد حوارات الخطبة في مدريد وأوسلو، ومن ثم فضّ البكارة في غزة وأريحا..

ولا يُخفي الباحث مشاعره العارمة: "كان حزني كبيراً، وأنا أنتهي من قراءة هذه الرواية!.." هذه المشاعر التي تنقله إلى البيئة السردية للخطاب الروائي. حيث يلحظ هيمنة مطلقة للسرديات الموضوعية، كالتي "يتكفل بها السارد العليم بكل شيء يبسط المسرود أمامنا بكل تفاصيله حتى يتمكن القارئ من رؤية الأحداث كلها، ويدخل أعماق الشخصيات وينتقل في الزمان والمكان ويقرّب البعيد، ويبعد القريب.."

لذلك كان السارد غير حياديّ، لأنه يعبّر عن مشاعره الخاصة، ويكثر تداخلاته في نهاية الرواية بصورةٍ وجدانية أحياناً، وتقريرية أحياناً أخرى، ليبرز للعيان أن السارد هو الضمير الفلسطيني، والوعي المتيقظ المتابع للأحداث الحزينة والمفرطة.

وإلى جانب هيمنة السارد تبرز ظاهرة (أن يروي أكثر من مرّة ما حدث أكثر من مرّة) من بين وجوهٍ أربعةٍ، ليستشهد الباحث عليها بعشرة ملفوظات تتركز حول شخصيتي الرواية (فهد البصاوي) و(فاطمة) والثوابت في هذه الملفوظات التي يذيلها بترسيمةٍ هامة يستفيد منها في الإجابة عن أسئلةٍ افتراضيةٍ، تبيّن بوضوح النقاط الأساسية التي سترتكز عليها الرواية.

ويُجري الباحث أدواته النقدية التي يُشرّح بها جسد النصّ، ليخرج بمدلولاتٍ وإيحاءاتٍ، لعل من جماليتها "أن يأتي اسم فاطمة في هذا الملفوظ متخففاً من أية صفةٍ أخرى. اللهم إلاّ من كونها "البنت الحلوة" وهذه بنت منسوبة إلى ضمير الجمع (نا) ذلك كله لا يخلو من دلالةٍ. إنها بنت الجميع، بنت المخيم، بنت فلسطين، وربما أقول إنها فلسطين كلها.."

ومثل ذلك ملفوظ "فهد" الذي جاء ضرورياً لاستكمال الملفوظ السابق .. ففهد أيضاً لم يعدْ نفسه. بل هو ابن الجماعة. ابن فلسطين".

إن هذه الدراسة التي تنفتح أول مرّةٍ على رواية (عرس فلسطيني) بأسلوب حديث ورصين تشهد للباحث بمقدرته على الغوص في أعماق النصّ واستخراج لآلئه، لكني -شخصياً - تمنيت-وأنا أقرأ مدلولات الملفوظين المذكورين- لو أن الباحث - وهو من أقدر العاملين في هذا الحقل النقدي- أشار إلى مدلولي الاسمين العلمين - الذكر والأنثى- اللذين يبتدئان بحرف الفاء، الحرف الأول من (فلسطين) كما أنه الحرف الأول من كلمة (فداء) إضافة إلى دلالة اسم (فاطمة) في الموروث العربي الإسلامي، واسم (فهد) في المخزون اللغوي بغية استكمال الصورة الجميلة لهذين الرمزين الفلسطينيين الرائعين.

رابعاً: أديب النحوي بين السيرة والسرد: محمد أبو معتوق:

يدخل محمد أبو معتوق رحاب بحثه عبر عتبةٍ تؤكد بساطة السرد وعفويته، التي هي قوام أسلوب الكاتب، والتي يتعامل بها مع نصوص النحوي التي تمتاز بالبساطة والعفوية أيضاً، وتمثل حالة من التجسّد والحياة، حتى ليمكن للقارئ أن يتقرّى مخلوقاته الورقية، وأبطاله بأصابعه، في إشارةٍ إلى الأسلوب الذي يرفل بالحيوية ودوام الحركة والانبعاث.

وما إن يصير في حرم الكاتب حتى يعيدنا إلى فترةٍ حيةٍ من التاريخ المعاصر -زمن الانفصال- فيستدعي الباحث أدواته التي تمرّس بها في كتابته القصصية والروائية، ليضع أمام أعيننا نصاً يشبه- إلى حدٍّ بعيدٍ- مقطعاً من رواية، ينبسط فيها السرد والوصف الجذّاب الذي يروي الأحداث التي عاشتها أمتنا العربية، ليس في سورية فحسب، وإنما على امتداد الوطن الكبير، حيث سمعت الأمةُ مذهولةً اغتيال أول وحدة عربيةٍ في التاريخ المعاصر.

إن انطباعات الباحث تنداح في النصّ كشريطٍ سينمائي، التقطته عدسة طفلٍ مصورٍ فنان، مندفعٍ ومنفعلٍ بالأحداث التي تؤجج المشاعر الوطنية في النفوس، والطريف في النصّ أن مقدّمة هذه الأحداث لم تكن عن النحوي، وإنما كانت انطباعات محمد أبو معتوق نفسه عما حدث أمام عينيه، وسمع بأذنيه، وهو طفلٌ، وذلك في ساحة الكلاّسة بحلب. يومَ غُصّت بالحشود الوحدوية الغاضبة، وهي تعبّر عن نقمتها وحنقها على الانفصال، وتلتفّ حول رموزها الوطنية: "كنت يومها في بداية العاشرة، وفي أقصى الدهشة

(والمراهقة) وقد بدأ الحدث الجلل عندما سمعتُ، وسمعتِ الحارةُ والناسُ صوتَ المكبرات، فنهضتُ ومن حولي، ونهضتِ الخليقةُ ومن حولها.. إلى نقطة انبعاث الأصوات والصرخات..".

ثم يثبت للتاريخ أنه شاهد الضابط (جاسم علوان)، أخذ يخطب في الجموع الشعبية، ويهتف معها للوحدة، ويثير الحماس في النفوس، ويؤجج المشاعر حتى إن الواحد من هؤلاء الثائرين صار "يساوي حشداً.. والحشدُ يساوي أمةً.. والساحة الهائلة تساوي وطناً..".

ومع تعالي صوت المذيع (توفيق حسن) الهادر عبر مكبّرات الصوت التي تنقل البثّ المباشر من إذاعة حلب، مخاطباً القاهرة (أنجدونا بالطائرات) تزداد عرامة الغضب الشعبي، ويبرز من وسط الحشود الشعبية المضطربة، رجلٌ (أفندي) يرتدي بنطالاً غامقاً، وقميصاً أبيض، فتحمله الأكتاف، ويخطب في المتجمهرين، تساعده حماسته واندفاعه وجهارة صوته على لفت

الأنظار إليه، ومن ثم الالتفاف حوله، بعد أن رأى هؤلاء الناس أن السماء لم تهدر فيها أصوات الطائرات المنقذة، ويعرف الطفل (أبو معتوق) ويعرف الناس آنئذٍ أن هذا الشاب الذي غدا رمزاً من رموز الوحدة هو (أديب النحوي).

ثم يرى الباحث أن نصوصه تتمتع بازدواجية القراءة والتأمل، لأن نصّه يُقرأ بطريقتين (فصيحة وشعبية) تذكّرنا بالسير الشعبية، ولكن حبذا لو أن هذه الرؤية قد تأكّدت بشاهدٍ واحدٍ على الأقل.

وكعادة محمد أبو معتوق في لقطاته الغرائبية، فإنه لا يتخلى.. هنا عن نقداته الساخرة حين يستغل صورة النحوي الذي يعتلي الأكتاف، وقد اختزنها الطفل في ذاكرته، ليقول لنا بعد أكثر من ثلث قرن: إن علاقة السياسي بالأكتاف قد تحوّلت عن غرضها لتغدو الأكتاف والرؤوس مطيةً للنجاح، وتتعلم أقانيم الطاعة والانحناء..

ولا يتخلى محمد أبو معتوق عن النكتة السوداء حتى لو كان يسخر بها من نفسه، وقد تجلت هذه النكتة في المقطع الذي يتحدّث فيه عن بداية التعرّف على النحوي الأديب. إذْ يحكي لنا عن جلسةٍ في مقهى القصر، ملتقى المثقفين في حلب، قبل أن يتحوّل المقهى إلى دكان حضاري لبيع الأحذية والذكريات، شارك فيها وليد إخلاصي وقد أعلن آنذاك عن وصول مجموعة (مقصد العاصي) للنحوي، ووصفها بالجودة، مما جعل الأعناق تستغرب وتضطرب بالأسئلة والاستنكار، بسبب ما كانت تحمله هذه الرؤوس من رؤى تصطخب بالشعارات، والتي يقول عنها:

"ولأننا من اليساريين العتاة في تلك المرحلة، فقد تردّدت من أسناننا أمام وليد إخلاصي، عباراتُ الشجب والاستهجان، وكان أكثرها حسماً ما قاله أحد الحضور: "الرجل –يعني النحوي– شقفة ناصري، يعني برجوازية صغيرة، والبرجوازية الصغيرة لا تُجيد السياسة، ولا صناعة الإبداع" وهذا مصداق لمقولة: د. نضال الصالح في بحثه قبل قليل، والذي أكّد فيه أن أذى كبيراً لحق بتجربة النحوي، وردّ ذلك إلى عاملين رئيسيين، يتعلّق الأول بطبيعة الوعي النقدي الذي ظلّ سائداً في الحركة الثقافية السورية، لنحو عقدين من الزمن تقريباً، ما بين مطلع السبعينيات، ونهاية الثمانينيات ، أي الوعي المحكوم بالتصنيف الأيديولوجي الغاشم، الذي يحاكم انتماءات الكُتّاب الحزبية، والذي كان يدفع إلى تجاوز إبداعات الكتّاب الذين لا ينتمون إلى الأيديولوجية التي يصدر عنها الناقد، وإلى إهمال تجارب هؤلاء الكتّاب عن سابق إصرار وتصميم، ثم إلى تقديم من ينتمي إلى الأيديولوجية نفسها، أو من يبارك أطروحتها، ويتعلّق الثاني بالموقع الوزاري الذي شغله النحوي، والذي دفع معظم المشتغلين بالنقد في سورية، دونما تعليلٍ، إلى تجنّب الحديث عن تجربته الإبداعية".

من هذه النظرة الصائبة، والمنصفة التي تتواتر معها مقولة (أبو معتوق) التي تعبّر عن حال المثقفين اليساريين، والتي رأت في النحوي (شقفة ناصري) يجد المتبصر في واقع النقد السوري تأثر هذا النقد بـ (الانتحاء الضوئي) الذي أخذ على عاتقه مهمّه (التلميع) وأعاق مسيرته بنفسه، حين كان ينظر– ولا يزال– إلى الأيديولوجية، قبل الأدب على الرغم من الدراسات النقدية الجيدة التي عرفناها لدى حسام الخطيب ونبيل سليمان وسمر روحي الفيصل ومن ثم نضال الصالح وسواهم ممن تربع –فترةً– على سدّة الساحة النقدية السورية خلال النصف الثاني من القرن العشرين، وهذا ما يقرّه محمد أبو معتوق في نهاية بحثه الطريف والممتع. "والحق أن أديب النحوي. لو كان واحداً من المنضوين في صفوف الأحزاب اليسارية الأخرى التي استلمت زمام الساحة الأدبية، لكان على مكانةٍ وأهميةٍ وذيوعٍ، حيث يضارع بهم الأدباء في الصفوف الأولى.

لقد تمكّنت الدعاوى السياسية الصاخبة من القفز على أكتاف الأدب لتهتف باسمه، وترسم له الوجهة والطريق، وها هي الآن، وبعد أن ذاب الثلج، وظهرت المروج والحقائق. تندب تطاولها، وتدفع أفدح الأثمان، ولعل الأيام القادمة ستدفع الباحثين النابهين من أصحاب (النزاهة) ليقولوا كلمتهم في الرجل ومكانته"

إن استعراض الأبحاث الأربعة– في النهاية– والتي اشتمل عليها الملف تستوجب منّا – على الرغم من وجاهتها وأهميتها– الوقوف عند بعض النقاط، ومنها:

1- إن النظرة الأيديولوجية – لا تزال سائدة– حتى في هذا الملفّ الهام الذي ينتقدها، فقد ضمّ أربعة أسماء، عُرفت بتوجهّاتها الأدبية والثقافية المتقاربة.

2- لعل هذا الملفّ الذي يُعَدّ وثيقة وفاءٍ وحبٍّ من مثقفين منفتحين بررة– وغير عاقين– لتكريم مبدع في غيابه، تتلوه ملفاتٌ أكثر شموليةً تفي بالغرض، وتعطي الأديب المدروسَ حقّهُ من الاهتمام النقدي، بحيث تشمل جميع إبداعاته. وهنا تجدر الإشارة إلى

أن النحوي الذي أهمله النقدُ السوري، وغفل عنه الجيل الجديد، شارك في مسابقة مجلة الهلال القاهرية عام 1948 في القصة التي تألفت لجنة التحكيم فيها من د. طه حسين، ود. بنت الشاطئ ومحمود تيمور وأحمد زكي وأمينة السعيد وعباس محمود العقاد وطاهر الطناجي، وقد فاز فيها النحوي بالجائزة الثالثة، وفاز آنئذ محمد عبد الحليم عبد الله بالجائزة الأولى، وهذا يؤكد أن النحوي كان منذ بداياته كبيراً.

وقد رأى الدكتور أحمد كمال زكي في مجلة الفكر المعاصر القاهرية عام 1967 أن النحوي "أخطر كُتّاب العربية في قصة اليوم القصيرة، ويستطيع وهو يغرقنا في دقائق بيئته المحلية– وهو سوري– أن ينفتح على العالم كلّه مستشرفاً آفاقاً يعجز قصاصونا المصريون الشباب على التحليق فيها طويلاً".

ومع ذلك فإن أحد النقاد تصدى لرواية "متى يعود المطر" بعد صدورها بأقذع الشتائم لكنّ الوقائع أثبتت أن هذه الشتائم وذاك اللوم الجارح لم يكن نقداً، وإنما كان تصفية حساباتٍ سياسية أيديولوجية، ولكن فاضل السباعي كان منصفاً في مجلة الآداب البيروتية حين بيّنَ أن الرواية تغرق في الخطابية والمباشرة، وأن كاتبها المحامي والسياسي يتدخّل في أحداث الرواية من دون مبررٍ، فأعجب ذلك النحوي ومنذئذٍ ابتدأ يرعى موهبته الفنية –كما يصرح بذلك نفسه– ولكن على الرغم من ذلك فإن عبد الله أبو هيف في حواره

مع النحوي في مجلة الموقف الأدبي– العدد الخاص بالرواية في سورية – 1982 يقرّرُ أن النحوي نسيجٌ وحده، فقد أقبل على الكتّاب هاوياً وعاشقاً لجماعته البشرية شأن غالبية القصاصين المتميزين.. في رواياته لا تتمثل الشخوص للواقع السائد، بل تتعلق بعناصر التغيير في بنيةٍ يختلط فيها الواقعي بالرمزي. على الدوام هنالك واقعةٌ بسيطة تصير إلى شاغل ملحاح لأصحابها المناضلين (ليس هناك أنذالٌ على الإطلاق!..)

3- ولعل هذا الملفّ يكون الخطوة الأولى على طريق ملفّاتٍ لاحقةٍ تخصّص لأدباء سوريين وعرب أثروا الأدب بإبداعاتهم وغدوا رموزاً، وغدت كتاباتهم (تراثاً قصصياً وروائياً) يعجز كثيراً من الذين أتوا بعدهم على تطويره أو متابعة نموّ تصاعد خطّة البياني الفني، على أن يشارك فيها كتّابٌ سوريون وعرب وأجانب ليكون الملفّ على قدر حجم المحتفى به، وتكريماً له وعربون وفاء وتقدير..

محمد قرانيا

